Campo da Música

musonautas
entrevistas

karlheinz stockhausen luciano berio iannis xenakis steve reich wolf vostell daniel kientzy cecil taylor anthony braxton jorge peixinho emmanuel nunes filipe pires antónio pinho vargas carlos zíngaro pierre boulez

Jorge Lima Barreto

Jorge Lima Barreto

Licenciado em História de Arte (1973), foi professor assistente de Estética e Ciências Humanas (Universidade do Porto, 1974-78) e é doutorado em Musicologia e Teoria da Comunicação (Universidade Nova de Lisboa, 1995).

Tem escrito textos para apresentação de livros, discos, festivais, exposições e instalações, e colabora desde 1967 nas principais publicações periódicas portuguesas.

Fundou a Anar Band (1972), a Associação de Música Conceptual (1973) e, com Vítor Rua, Telectu (1982). Actuou em música experimental, *free*, electroacústica livre, interarte e intermédia. Realizou concertos na Alemanha, Roménia, Brasil, Cuba, França, Peru, Espanha, Suíça, China, EUA, URSS, Áustria.

Fez conferências em Paris, Cuzco, Macau, São Paulo, Rio de Janeiro, Beijing, Havana, Bucareste, Barcelona, Madrid, Moscovo.

Na rádio apresentou os programas *Musonautas* (1982-1995) e *Onda Jazz* (1989).

Participou também em várias edições culturais. Como músico, tocou e gravou com Elliot Sharp, Chris Cutler, Jac Berrocal, Louis Sclavis, Jean Sarbib, Paul Lytton, Evan Parker, Ikue Mori, Paul Rutherford, Giancarlo Schiaffini, Carlos Zíngaro, Tim Hodgkinson, Eddie Prévost, Sunny Murray, entre outros.

É autor de *Revolução do Jazz* (1972), *Jazz--Off* (1973), *Grande Música Negra* (1974), *Rock Trip* (1974), *Musicónimos* (1977), *Rock & Droga* (1982), *Droga de Rock!* (1984), *Música Minimal Repetitiva* (1990), *Nova Música Viva* (1993), *JazzArte* (1994), *O Siamês Telefax Stradivarius* (1995), *Música e Mass Media* (1996), *Musa Lusa* (1997), *b-boy* (1998), *Zapp* (2000), *Os Musíadas* (no prelo) e *JazzArte 2* (no prelo).

musonautas

entrevistas

Jorge Lima Barreto

musonautas

entrevistas

Prefácio de

Rui Vieira Nery

MUSONAUTAS – Entrevistas

Autor: Jorge Lima Barreto

Foto da capa: Jorge Lima Barreto
Fotomontagem: Vítor Rua/Jorge Lima Barreto

Rua D. Manuel II, 33 - 5.º 4050-345 Porto
Telef.: 226 080 870 Fax: 226 080 880
E-mail: campo.letras@mail.telepac.pt
Site: www.campo-letras.pt

Impressão:Tipografia do Carvalhido – Porto
1.ª Edição: Outubro de 2001
Depósito legal n.º: 171104/2001
ISBN 972-610-459-9
Código de barras: 9789726104599

Colecção: Campo da Música – 6

Sumário

dedicado ao Rui Vieira Nery

Agradecimentos

A todos os músicos
que tão generosamente
me concederam estas entrevistas.

A Carlos de Pontes Leça; José Carlos Vasconcelos; Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian; Margarida Palmeirim; Jorge Araújo; Editora Hugin; Fundação de Serralves; Otília Peixoto; Rui Neves; Reina Portuondo; CAM; Carlos Andrade; Manuel Falcão; Manuel Laranjinha; José Nogueira; João Fernandes; Cristina Grande; Bernardo Devlin; Paulo Costa; António Barros; São e Silvestre Pestana – sem os quais este livro não teria sido possível.
À minha família e ao Vítor Rua, por tudo.

Outros sons, outras linguagens

Se o papel tradicional de um prefácio de outro autor é o de contribuir com o valor acrescentado da sua própria autoridade para a legitimação da obra prefaciada, então estamos aqui perante um caso claro de inadequação funcional, não só porque o trabalho de Jorge Lima Barreto não precisa de outras defesas para lá das que à partida decorrem dos seus méritos intrínsecos como porque, em qualquer caso, elas não lhe adviriam certamente de uma apresentação assinada por um musicólogo cujos eventuais créditos se centram numa abordagem muito diferente de objectos musicais também eles distintos.

De facto, ao longo de quase três décadas de escrita ininterrupta, Jorge Lima Barreto construiu e legitimou, por mérito próprio, o seu campo de estudo – um amplo espectro de linguagens estético-musicais que vão da vanguarda erudita ao *jazz*, e do minimalismo às componentes musicais associadas às novas artes performativas e ao multimedia. E esta sua transversalidade de perspectiva é tanto mais difícil quanto muitas das linguagens assim cobertas pelo mesmo olhar se relacionam entre si, explícita ou implicitamente, com considerável estranheza mútua, senão mesmo com hostilidade aberta, recusando-se de forma enfática a serem associadas no seio de um único objecto de observação.

O primeiro traço comum entre as músicas estudadas por Jorge Lima Barreto é, pois, antes de mais, o da sua radical contemporaneidade, ou seja, o de corresponderem, todas elas, militantemente, a um fenómeno de criação artística de hoje. É curioso observar que esta sua opção fundamental pela escrita dos nossos dias corre um risco sério de constituir, nos tempos que vão correndo, um anacronismo,

visto que a nossa vida musical erudita tendeu maioritariamente, no decurso do último século, a desligar-se cada vez mais da criação presente para se concentrar, a um grau desconhecido em qualquer dos períodos anteriores da História da Música ocidental, na revitalização do repertório musical do passado – do canto gregoriano ao primeiro Stravinsky, com especial ênfase nas épocas clássica e romântica. Sendo eu próprio, antes de mais, um investigador da chamada Música Antiga, julgo que sou uma voz insuspeita ao sublinhar o quanto esta tendência obsessivamente passadista me parece anti-natural e preocupante.

Uma Cultura enriquece-se, indiscutivelmente, ao manter vivos as suas raízes e o seu património histórico-musicais, mas castra-se, envelhece e morre sem geração se não souber extrair dessa consciência do seu passado a energia para investir na criação artística permanente, capaz de continuar, a cada momento, a constituir novo património. Por isso – e porque, ainda por cima, esta negação enfática da contemporaneidade tem muito a ver com a subordinação crescente da nossa vida cultural aos interesses e estratégias dos grandes grupos económicos multinacionais em que assentam a indústria discográfica e audiovisual e o mercado concertístico – não posso deixar de me solidarizar com este verdadeiro sacerdócio de Jorge Lima Barreto em prol das músicas do presente, que é também, em última análise, parte de um combate mais geral indispensável contra um poder económico ilegítimo, alienante e destruidor.

Mas Jorge Lima Barreto não incide de forma acrítica e neutra, como o faria um antropólogo, sobre a totalidade das músicas contemporâneas. Assume preferências, mesmo que eclécticas, faz escolhas eminentemente idiossincráticas, e é assim que privilegia inequivocamente os domínios da criação musical que contêm uma nítida vertente experimental e que se situam, por isso mesmo, à margem da produção massificada do mercado dos sons, pensada para o fabrico e a venda constantes de objectos musicais aferidos pelos padrões e expectativas médios do público consumidor. Também aqui há um gesto político e ideológico com o qual me identifico profundamente: o da recusa da globalização uniformizadora, o da valorização das

correntes de pensamento minoritárias, o da salvaguarda, afinal, do direito à diferença. Pessoalmente, não gosto de todas as músicas de que gosta o Jorge Lima Barreto, mas considero que seria eticamente aberrante e artisticamente muito empobrecedor se toda esta riqueza de múltiplas linhas de reflexão e criação que se desenvolvem ao mesmo tempo, se aliam ou se rejeitam, se fundem ou se reafirmam na sua autonomia, pudesse ser ameaçada na sua variedade e na sua liberdade de expressão por determinantes comerciais como as que referi ou por qualquer ortodoxia estética censória, ainda que baseada em princípios de que eu porventura me possa sentir mais próximo (neste aspecto, os totalitarismos estéticos, quer os da economia capitalista liberal quer os das vanguardas autoritárias, tendem a coincidir nos seus efeitos práticos, mesmo que partam de pressupostos teóricos distintos).

Definido assim o seu campo de análise – o de um vasto conjunto de linguagens musicais contemporâneas de pendor experimental, marginais ao *mainstream* do mercado –, Jorge Lima Barreto defronta-se com a necessidade de definir uma metodologia de abordagem teórica comum a todo este universo. E fá-lo, antes de mais, pelo recurso a um registo efectivamente transversal que só posso considerar como sendo o da paixão. Lima Barreto ama apaixonadamente as "suas" músicas – todas elas e cada uma delas –, e este amor transparece de forma nítida na sua escrita como nas suas próprias opções de vida. Raras vezes conheci alguém que vivesse de um modo tão absoluto para a Música, investindo nela com tal intensidade o seu tempo, os seus recursos, as suas emoções; e é esta mesma dedicação integral (vem-me aqui de novo à mente a palavra "sacerdócio" no seu sentido mais nobre) que se revela no seu discurso e lhe dá uma autenticidade e uma força moral inegáveis, partilhe-se ou não integralmente dos pressupostos epistemológicos da abordagem adoptada. À arrogância teórica de uma certa tradição ensaística da segunda metade do século XX, vinda sobretudo da linguística e da semiologia francesas, que parece considerar o objecto de análise um mero veículo para a demonstração narcísica do génio do analista, Jorge Lima Barreto opõe uma postura de permanente fascínio e de humildade essencial perante

a criação musical e os seus criadores, entre os quais aqueles a que neste livro dá a palavra.

O discurso assim construído não é, por certo, o da reflexão académica tradicional, e essa pode ser vista simultaneamente como a sua principal debilidade e a sua maior força. A interferência constante de um registo abertamente emocional na formulação dos juízos, o gosto pelas metáforas e pelas associações livres que se vão substituindo em cadeia ao objecto de que partem, o ziguezague permanente entre níveis epistemológicos diferentes são, todos eles, processos desconcertantes para uma prática científica de que se reivindica a maioria dos investigadores universitários como eu, independentemente da respectiva diversidade de posicionamentos ideológicos. Mas o que ninguém poderá negar é a enorme erudição de que Jorge Lima Barreto dá provas na sua obra – o seu conhecimento dos compositores, das obras, dos suportes tecnológicos e das discografias e bibliografias especializadas de cada uma das linguagens musicais de que trata é verdadeiramente enciclopédico, e essa sua evidente familiaridade teórica e auditiva com as músicas que aborda não pode deixar de constituir um argumento de grande peso a seu favor. Será o aparato teórico e metodológico da Musicologia tradicional, ainda que permanentemente repensado em termos interdisciplinares e dinâmicos, capaz de tratar eficazmente este objecto musical alargado que é o que Jorge Lima Barreto nos propõe e no seio do qual se esbatem as categorias habituais do erudito e do popular, da composição e da interpretação, da inovação e da reapropriação e reprocessamento do já conhecido? Ou será que um objecto novo exige uma abordagem também ela radicalmente nova, prenhe de novos instrumentos de análise e reordenadora de conceitos, processos e hierarquias? Por minha parte acredito na primeira hipótese e invisto, justamente, todo o meu esforço como musicólogo no sentido de assegurar essa componente dinâmica e aberta que me parece indispensável à prática científica dos nossos dias, mas não tenho a arrogância de rejeitar liminarmente um discurso alternativo que se apresenta com uma tal dignidade ética e com um tal acervo objectivo de informação. E quem sabe, afinal, se, em última análise, a resposta não acabará por estar

numa síntese dialéctica de ambas as posturas, de contornos ainda imprevisíveis?

Estas são questões de fundo sobre as quais teremos todos de reflectir, e essa reflexão não pode ser imediata. Para já, fica-nos em *Musonautas* o conjunto das entrevistas com treze criadores de referência, alguns no plano mundial, outros na esfera portuguesa, representativos nesses contextos, ao mais alto nível, de correntes de fundo da criação musical do nosso tempo. As perguntas são sempre, evidentemente, as que correspondem ao universo idiossincrático das preocupações e curiosidades próprias do Jorge Lima Barreto, e, como tal, despertam nos entrevistados, caso a caso, reacções de maior ou menor empatia; mas é precisamente esse reaparecimento cíclico das mesmas questões fundamentais que nos permite posicionar melhor entre si os compositores inquiridos, e ao próprio entrevistador no seio de todos eles. Como não poderia deixar de ser, as entrevistas acabam por nos dizer tanto sobre os autores focados como sobre o Jorge Lima Barreto.

As respostas revelam diferentes graus de envolvimento e atitudes diversas face à entrevista. Por vezes, traduzem-se em exposições detalhadas de pressupostos estéticos e sistemas de composição; outras vezes, ficam-se por generalidades mais ou menos panfletárias em tom quase paternalista, mas, em qualquer destas situações, podem revelar-se bem elucidativas de traços essenciais da personalidade e das opções artísticas dos seus autores, até porque, se a generalização tem, por definição, uma vertente excessivamente simplista, desnuda ao mesmo tempo, na sua forma mais crua, as prioridades de quem a emite, mesmo que o faça mais implícita do que explicitamente. Stockhausen expõe aqui, de forma clara, as suas concepções nucleares sobre o teatro musical ou sobre a relação entre música e dança na sua obra, mas, ao mesmo tempo, exibe despudoradamente o narcisismo messiânico doentio que lhe vem em linha directa da filiação wagneriana. Berio expressa com veemência o dilema de um criador interessado no potencial artístico das novas tecnologias informáticas mas preocupado com a perenidade das suas obras face ao elemento de constante mudança artificial que a sociedade de consumo introduz nos suportes materiais dessa tecnologia. Emanuel Nunes – por sinal

o nome de compositor português que de forma mais constante surge aqui nas entrevistas com compositores estrangeiros – define, em termos inequívocos, a sua opção pela coerência de uma escrita rigorosamente determinística onde o elemento anárquico da improvisação não tem lugar. Mas já Cecil Taylor, como seria de esperar, vê no potencial de recriação constante contido numa forte componente improvisatória do papel do intérprete a própria essência liberatória da sua música, e Anthony Braxton filia expressamente essa liberdade essencial no legado de Cage. Steve Reich demarca-se de Glass e de Adams, cujas óperas considera um *ersatz* da Ópera do século XIX, e recusa o rótulo de compositor "minimal repetitivo". Pinho Vargas partilha connosco a dualidade de formações – jazzística e erudita – que marca a sua música e os traços de coerência que procura na sua abordagem simultânea, ora paralela ora entrecruzada, destas duas vertentes.

Musonautas é uma colecção dos discursos de treze criadores sobre si mesmos, e esses discursos não podem deixar de ser eles próprios objectos de uma contextualização e de uma desconstrução críticas. *Musonautas* inclui, suplementarmente, o relato de um encontro com Pierre Boulez. Particularmente curioso é para mim, como musicólogo histórico habituado a procurar ler numa óptica supra-individual as grandes correntes estético-musicais de épocas passadas, o modo como tantos deles reivindicam, face aos restantes, uma posse quase exclusiva do presente e do futuro, ou como os legados históricos que rejeitam ou de que se reclamam são por vezes tão arbitrários, quando não mesmo tão injustos. Os olhares do historiador e do criador não são – nem devem ser – idênticos, e, talvez por isso, só nas últimas décadas tenhamos podido começar, lentamente, a equacionar uma verdadeira História da Música do século XX independente das filiações estéticas retrospectivas assumidas por cada escola, e procurando compreender – mais do que julgar – cada corrente de pensamento e criação musical no seu contexto próprio, dentro de um quadro não hierarquizado das vivências musicais efectivas da Cultura novecentista. Para isso serão sempre preciosos os depoimentos em discurso directo, como os que neste livro se reúnem, e não são muitos os esforços de

recolha levados a cabo nesse sentido, a nível internacional, por autores portugueses.

Dito tudo isto, e constatada assim a anunciada inutilidade objectiva deste prefácio para a importância da obra que apresenta, como justificá-lo e como compreender, igualmente, a dedicatória gentilíssima e inesperada com que Jorge Lima Barreto fez questão de me associar ao seu livro? Ocorre-me para isso apenas uma imagem: a de dois observadores que em margens distintas contemplam um mesmo rio que simultaneamente os une e os separa, um rio que ambos amam e que é a razão de ser das suas vidas, um rio junto ao qual se habituaram a ver-se um ao outro, dia após dia, ano após ano, para começarem por fim a saudar-se cordialmente e depois a construir entre si, pedra a pedra, pontes sólidas de estima e respeito mútuos. O rio, claro está, é o da Música, metáfora que seria de algum modo evocativa desse "mar de la Música" que, em 1535, Luys de Milán chamava a Portugal, se o vihuelista valenciano não justificasse então o epíteto por achar que no nosso País "tanto la estiman como la entienden", o que, manifestamente, está hoje longe de ser o caso.

RUI VIEIRA NERY
Universidade de Évora

Karlheinz Stockhausen

Apresentação de Stockhausen

Karlheinz Stockhausen, nascido em 1926, é uma das maiores figuras da Cultura do século XX – artista visionário, transformou toda a paisagem da música do pós-Guerra – primeiro, com o serialismo integral e o indeterminismo e depois no meio concretista (microfone) e electrónico (oscilador) e misto, via banda magnética, dispensando a instrumentação tradicional e o intérprete; depois, o fundador da *electronic live* com executantes a manipular a parafernália electroacústica e, finalmente, na situação pós-moderna e multimedia de *Licht*.

A Revolução da Música nunca nele conheceu limites, e podemos observar no seu grandioso trabalho a necessidade de encontrar novas fórmulas, outras propostas de expressão, construtivismo técnico e tecnológico – noções de timbre, altura, duração e intensidade foram ordenadas por princípios lógicos em estruturas temporais (e.g. *Punkte*) e espaciais (e.g. *Originale*), que relacionavam, precocemente, a filosofia das ciências cognitivas e a teoria do caos com a Música.

Licht, a multi-ópera, composição majestosa, labiríntica, de reprodução multimedia infinita – Metatexto que levanta os aspectos estéticos e diacríticos da Música de Hoje, onde desfila a memória de tudo o que se escreveu e realizou como Mito, e o horizonte se abre a uma cosmologia delirante.

A obra *Licht* é construída, desde há 25 anos, como uma série de sete cerimónias; ciclo multimedia e interarte dedicado a cada dia da semana – espiritualista, religioso, mitológico, ecumenista.

Mas esta monografia biodiscográfica vem a propósito de uma atitude de determinada independência que o Grande Artista assumiu

desde os anos 1980 recorrendo à informatização e edição dos seus trabalhos.

O músico vive um contexto de liberdade familiar na aldeia de Kurten, num paraíso real.

Aí criou a *Stockhausen-Verlag* (editora), onde publica, em exclusividade, a sua vasta produção discográfica e musicográfica e levanta um arquivo universal da Música.

Stockhausen controla tudo como divindade e sumo-sacerdote da imagem do som-em-si – *Star Stern Fluxus* – desde o grafismo, o correio, a edição de partituras, a produção musical, a gravação, a remistura, a escolha de intérpretes e muitas vezes a regência; os discos são luxuosos, com um generoso *booklet* ilustrado por fragmentos da partitura, fotos, esquemas, organogramas; a impressão é de elevada qualidade, incluindo pequenas-grandes surpresas plásticas e sonoplásticas.

Stockhausen encarrega-se de todos os aspectos; sónicos, visuais, teatrais e tornou-se o seu exclusivo distribuidor artístico.

Congeminou instalações, desenhou indumentárias e cenários multimedia, coordenou acções de performarte, construiu instrumentos acústicos e electrónicos, imaginou projectos de luminodinâmica... videasta, realizador de cinema, coreógrafo, mimeógrafo, *sound designer, tonemeister* – dirige o evento em tempo real e transforma-o num meio cibernético.

Vejamos algumas dessas criações no sentido de identificarmos ou deixarmos pistas sobre a variedade das suas abordagens e conceitos.

Kontakte, *Studie* I e II, e *Gesang der Junglinge* são trabalhos seminais de electrónica de estúdio, criados nos anos 1950, sem intérpretes ao vivo.

Kontakte – trata-se de uma obra de música electrónica pura onde se exploram timbres inusitados, intervalos e velocidades particulares, pulsações lídimas como considerandos de uma nova percepção musical.

Studie II é um paradigma da notação gráfica, um trabalho exultante sobre dinâmicas.

Gesang der Junglinge é, nada mais nada menos, a obra mais bela e decisiva da música electroacústica e concreta, pondo termo às diferenças entre as duas estéticas; nesta criação mista, o mito bíblico de Daniel na fornalha (e o canto dos jovens no Inferno) é magicamente revivido na voz etérea e electronicamente trabalhada de um adolescente. Nenhuma outra obra de electrónica atingiu tal nível de lirismo e aura.

Para ficar definitivamente seduzido pela música electrónica...

Com *Telemusik* o insigne autor havia trabalhado na modulação de músicas populares de diversa índole cultural e planetária; *Hymnen*, de 1966, fez de Stockhausen o mais conhecido de todos os compositores de vanguarda – trata-se da recolecção, em banda magnética, de vários hinos nacionais por método de colagem. São divididos em religiões geográficas, por oposições e encadeamentos estruturais, resultando um hino transcendental, símbolo da união de todos os povos.

Mantra, de 1970, é o apogeu da escrita pianística e electroacústica.

Um espanto de virtuosismo e subtileza para dois pianos e modulador em anel, pretende-se como uma miniatura da grandeza cósmica, partindo de uma unidade melódica e de um conceito vibratório. É, talvez, a mais original de todas as obras para piano do pós-Guerra.

Recordo uma execução ao vivo de *Mantra* pelos Kontarsky, jubilada pela interpretação de uma sonata de Schumann escrita para um só pianista, em que Alfons tocava com a mão esquerda, e Aloys com a direita ou vice-versa.

Gruppen / Carré – Formel, Trans, Stop e *Mixtur, Der Jahreslauf*, são trabalhos ciclópicos de Stockhausen para orquestra e/ ou misto de electroacústica – mas as duas obras representadas angariariam o lugar cimeiro da arte orquestral na música de hoje.

Em *Gruppen*, de 1958, para três orquestras espacialmente distribuídas à volta da audiência, joga-se com blocos polifónicos em movimento permanente de trocas tímbricas e contraponto textural.

Na escrita de *Carré* foi assistido por Cornelius Cardew, em 1960. Um painel de quatro orquestras e coros explorando sons de longa duração reinventam os jardins suspensos; a profundidade semântica transporta-nos ao mistério da criação.

A música para percussão conheceu um grau de complexidade e notação radicalmente inovadoras na obra explosiva *Ziklus* – depois de *Ionisation* de Varése, este é talvez o maior marco da música do século XX para percussão.

Tierkreis (1975, rev. 1983) é um fresco de doze invenções rítmico--melódicas para cada signo do Zodíaco – *Musik im Bauch* (literalmente "música no ventre") foi escrito para seis percussionistas e caixas de música especialmente construídas (também à venda na *Verlag-Stockhausen*). Interpretado pelas *Percussions de Strasbourg*, o encantamento, o sonho, a pureza de *Tierkreis* tornam esta composição, já interpretada em diferente tipo de instrumentação, uma das mais simples e belas. Retomada no tema-*pathwork Sirius*, obra teatral de 1977, para quatro solistas, a metanarrativa, dividida em quatro estações e idades da evolução humana, apresenta-se no âmbito da parapsicologia considerada como uma ciência humana. Ambas as composições têm um manifesto carácter hipnótico.

Stockhausen propôs o termo *música intuitiva* para delimitar acções improvisadas e estabeleceu um repertório de experimentalismo acústico e electroacústico e o conceito de música do momento – como *Prozession* e *Momente*, a majestosa tapeçaria de quinze livros com *Textkomposition*, ou seja, indicações literárias para a execução, de título inesquecível e seminal para a nova música improvisada: *Aus Den Sieben Tagen*.

Cage havia composto, nos anos 1950, música para receptores de rádio (*radio music*) na *Imaginary Landscape no.* 4, mas Karlheinz reconsiderou o aparelho de rádio como instrumento trabalhando em ondas curtas. *Pole* é carismática; no entanto, *Kurtzwellen*, congeminada em 1968, pode ser considerada a mais importante invenção de *radio music*;

para quatro solistas de *electronic live* cada um equipado com um receptor de ondas curtas – a mesma sensação de ouvir dentro de um rádio... –, este trabalho anuncia as grandes propostas para música electrónica ao vivo (e.g. *Mikrophonie* ou *Ceylon*).

Os seus trabalhos para voz são inumeráveis – e.g. *Inori*, Am Himmel *Wandre Ich*, *Choral*, *Atmen Gibt Das Leben*, *Unsichtbare Chore*, e.a.

Stimmung, de 1968, que conheceu uma versão pusilânime, foi editado numa interpretação definitiva do *Collegium Vocale Koln* . O autor imagina um novo ritual: os músicos estão sentados em círculo e trabalham sobre notas fundamentais de séries harmónicas; a sua textura oriental, mágica – rumor de abelhas, murmúrios, sopros, lapsos fonéticos – concretiza a investigação linguística e respiratória de Stockhausen. Outra das suas criações mais extravagantes, deliciosa energia estática, obra imortal.

Poderíamos indicar muitas outras criações depois de iniciada a Meta-Ópera *Licht* – e.g. excertos de música para solo, e.g. *Amour* para flauta, *Harlekin* para clarinete, *Zungenspitztantz*, para picolo, Solo para sintetizador, etc. –, onde pontificaram Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer, Marcus e Simon Stockhausen, Harald Bojé, e.a.

Consideramos, entre os trabalhos autónomos, o *Helikopter Streich Quartett* de 1995, como uma das suas propostas recentes mais originais pelo conceito de "quarteto de cordas", adjudicado ao som dos helicópteros – cada um dos solistas do *Arditti String Quartet* viaja num helicóptero, e Karlheinz dirige o som na terra (mistura e engenharia). A escrita é de tal forma apurada que nós, gafanhotos, viajamos lado a lado numa aventura musical aérea fantástica.

Primeira entrevista

1987

Entrámos numa sala de ensaio da Fundação Calouste Gulbenkian. Um boneco antropomorfo em tamanho natural filma silenciosamente o que se passa. Stephens e Khalinka experimentam sequências instrumentais. Simon, filho de Stockhausen, controla um dos vários sintetizadores da sala. Dispositivos sonoros com filtros, misturadores ou moduladores estão pousados numa mesa.

Aí está sentada a divindade: Karlheinz Stockhausen.

– Quando chega a um lugar, como agora a Lisboa, fica rodeado de um ambiente muito restrito da cultura musical. Como é que contacta com outras artes, aspectos culturais, ou mesmo civilizacionais, autóctones?

– Logo que eu chego a um lugar, trato de montar toda a minha aparelhagem, o que demora muito tempo; preparo os meus concertos, estudo com os intérpretes, aperfeiçoo os mínimos aspectos dessas composições e congemino outras zonas de criatividade. Não tenho, portanto, nenhum tempo para a vida mundana, ou para conhecer alguém fora do âmbito do meu trabalho. Só quando tenho visitas ou encontros previamente estabelecidos é que posso sair deste regime. Por exemplo, há um ano, na Índia, em Calcutá, fui com os meus músicos ver um espectáculo de dança e falei com muita gente diferente.

– *A sua música edifica um determinado pensamento. Pode, tal como Wagner o fez, caracterizar a sua filosofia musical?*

– Bem, filosofia é uma maneira de pensar. Ora, eu penso as minhas obras sempre de maneira diferente. Ou seja, há várias filosofias da minha música. Mas a música está para além da própria filosofia.

A música consiste em perceber as vibrações do som, é uma actividade mental, mas também uma actuação física sensível, da ordem do prazer. Fazer música está muito para lá do talento intelectual, embora sempre o exija; em música pensa-se com o corpo.

– *A divulgação e a explicação da sua música passam, obrigatoriamente, por interpretações críticas e musicológicas. Qual a relação entre a sua música e a musicologia contemporânea?*

– A musicologia contemporânea é um reconhecimento do novo mundo dos sons, do novo pensamento musical. Normalmente, os musicólogos não ouvem música. Mas precisam de a viver! A musicologia clássica, que domina em todas as academias, apenas escreve sobre símbolos musicais, é uma escrita sobre outra escrita. É preciso penetrar profundamente na essência dos sons, nas situações da sua criação.

– *Mas... e acerca da musicologia oficiosa que referiu?*

– A nova musicologia mudou de aspecto. Agora fazem-se seminários sobre discursos vivos da minha música perante intérpretes e compositores. Fala-se da relação entre o público e a música, entre o compositor e o intérprete, os novos sistemas de comunicação. Por exemplo, a musicologia clássica fala do violino ou do oboé como sons já perfeitamente conhecidos e reconhecíveis, mas os novos sons electrónicos dos sintetizadores ou de instrumentos inventados estabelecem relações novas. Não são descritíveis, rejeitam a metáfora, não há palavras que as definam imediatamente. É necessária uma nova metodologia, outras análises verbais dos sons sinusoidais, outra literatura sobre o ritmo que passe as métricas e os compassos e nos explique ritmos irregulares, micro-intervalos, novas articulações rítmicas.

Não há, nem nunca houve, "ciências musicais", há, sim, uma explicação da música através de outras ciências (mecânica, acústica, informática, história, fisiologia, etc.).

– *Na nova música, o intérprete move-se em concepções de* perfomance, *teatro, posturas, manipulações instrumentais, estados específicos espaciais, ou mesmo dramáticos, criando uma nova mitologia musical.*

O que é o seu teatro musical, como nesta composição Licht, *na qual vem a trabalhar há quinze anos e só acabará daqui a quinze anos, segundo afirmou na sua conferência?*

– Não gosto do termo *teatro musical*; prefiro o meu, *Música de Cena*. Em *Licht*, todos os gestos, todos os movimentos, toda a indumentária, todos os cenários são tratados artisticamente, com específicas metodologias para cada obra e notações adequadas.

Na música clássica ocidental, os músicos escondem-se nos coros das igrejas, nos fossos das óperas, ou aparecem como que fardados a interpretar um compositor. Agora, com o *tape*, os amplificadores, os altifalantes, a rádio, o vídeo, podemos criar diversos espaços cénicos para os concertos. Sendo que a actuação do intérprete é coordenada tão artisticamente como a escrita musical.

– *Estamos dominados pela mediatização da arte musical, veiculada como mercadoria musical e alienação cultural. Referindo apenas o mais alto nível das suas criações, que pensa do* jazz *e do* rock, *bem como de novas músicas alternativas?*

– Quando eu era *teenager* tocava à noite o *jazz*... nos bares. Mas nunca contactei directamente com nenhum dos grandes músicos de *jazz*.

– *Nem Cecil Taylor ou Coltrane ou Braxton?*

– Não, nem Giuffre, nenhum deles. Refuto que alguém vá tocar uma coisa, ou compor, para satisfação de um público determinado, dentro de formas musicais etiquetadas ou catalogadas. Claro que tem de haver música para diversas aplicações ou funções. Não se vai dançar com Schoenberg..., precisamos de toda a música, algo de desconhecido que eleve o compositor e o auditório a um mundo maravilhoso. A música deve ser livre: não é para servir propósitos definidos (como o músico

que se autoproclama *jazzman*), como quem tem de guiar um carro pelo mesmo lado da estrada e a determinada velocidade.

– E o rock, *com as suas extraordinárias tecnologias instrumentais e de espectáculo?*

– Em primeiro lugar, e pelo que oiço na rádio, eles não podem compor, são incapazes. Usam *clichés* já inventados pelos engenheiros de som. São extremamente superficiais. São maneiristas, querem tocar mais alto, de um modo mais louco, mas são terrivelmente primitivos. Analisando a sua música, as músicas de Moçambique, Índia, mesmo as mais antigas, operam com ritmos que são muito mais complexos que os do *rock*.

– *Por último, e não querendo mais interromper o seu valioso trabalho, podemos verificar que na sua música se constata uma utilização supertecnológica, controlada por um enorme saber científico.*

Como vê, então, as músicas tradicionais planetárias?

– A meu ver, as novas tecnologias permitem registar, combinar, reanimar, assimilar as mais variadas músicas tradicionais (timbre, ritmo, texturas e as mais complexas semiologias).

Quanto às músicas tradicionais, penso que há uma solução para todas elas. Devem criar-se museus. Museu da música francesa impressionista, do teatro *Gagaku* japonês, museu Bach, museu do *Jazz*.

– *Museus imaginários com intérpretes?*

– Sim, com intérpretes, arquivos, documentações as mais variadas, onde são observadas todas as músicas do mundo, como quando alguém vai a um museu ver Rafael.

A história clássica da música pensa que ela começou em Machaut e acabou em mim. Mas é falso. É preciso ouvir Di Lasso..., música africana. Alguém fez um programa relacionando a minha música com a de Heinrich Schultz. Eu... fiquei pasmado ao ouvir esse programa na rádio. É que dentro de mim está Bach, está Schultz, e eu sou tocado em todos os momentos por essa música.

Segunda entrevista

1991

– *A sua obra* Licht, *que vem a compor desde 1977, pela sua multiplicidade, tem algum fio condutor na narrativa, tem o carácter épico de uma saga? Ou quais são as suas estruturas narrativas?*

– A totalidade da obra, que pretendo vir a acabar no início do século XXI, é constituída por sete óperas, correspondentes a cada dia da semana. Não apenas sons, mas movimento e texto, e este texto descreve então os diferentes significados de cada dia. Procura-se iluminar a vida espiritual de cada dia. Tem um significado geral de auto-educação; uma reflexão sobre diversos elementos: em *Donnerstag* (quinta-feira), é a água; mas em *Montag* (segunda-feira), é a terra, conectada com a guerra, os conflitos, mas também a paz, o Movimento no Espaço (direita, esquerda, frontal...), a cor branca, a transparência, numa procura de uma vida mais profunda que a diária. É a vida dos seres orgânicos, os seus diferentes estádios de crescimento, o nascimento, a mãe, a criança. Não é apenas uma invenção mítica a inventar um passado, mas implica definições musicais das mais variadas culturas deste planeta. Uma proposta de novas acções musicais.

É uma narrativa aberta e plurívoca, com múltiplos sentidos.

– *Qual a presença, na sua música cénica, da* performance art, *no sentido de uma nova arte, como em Joseph Beuys ou Nam June Paik?*

– Trabalhei algum tempo com June Paik. A peça *Montag*, para ser executada, pede dois *performers*. Para o Lucipólipo, há duas pessoas envoltas em borracha e unidas (uma é um cantor baixo e a outra é um actor). Este é capaz de gritar como uma rã ou saltar como um coelho; no pólipo negro, é essa a caracteriologia que eu quero incluir. Outro

exemplo é o da clarinetista americana Suzanne Stephens, que eu considero a maior clarinetista do mundo, que usa o corpo em *Arlekin* como é usado na *performance-art*, como na *comedia dell'arte*.

Também incluo a *performance* numa última parte de *Licht*; o dançarino de sapateado (*tap dancer*) que simultaneamente é um trombonista virtuoso.

Já na obra *Vision*, incluo um pintor e um director de cena; cada uma destas pessoas tem uma diferente noção do espaço e do tempo.

A minha composição é uma obra aberta, assenta sobre áreas múltiplas, é o novo aspecto da Arte. Assim, voltando à sua pergunta, estas pessoas, os *performers*, materializam conceitos musicais, para além das academias. Nas academias, diz-se o que e como se deve fazer, exige-se uma obediência estrita, limita-se. Com a música/*perfomance*, temos outras formas de interpretação fora dos complexos cristalizados na interpretação académica. Em todas as cidades e aldeias há os loucos, pessoas que falam de uma maneira estranha, criticam a maneira de ser das pessoas ditas "normais", inventam uma maneira original de estar com o mundo. Seria necessário, e significado de liberdade, integrar esses loucos, fazer da vida social um novo conceito de teatro.

– *Qual a influência, para a sua concepção de* Tempo Musical, *das teorias científicas do tempo, como as que têm surgido depois da* Teoria da Relatividade?

– Gostaria que visse os meus livros de apontamentos. Estão cheios de recortes, citações, reflexões sobre informações cosmológicas, astronómicas, com referências aos ritmos dos planetas, à periodicidade das explosões das galáxias ou aos buracos negros. Hoje há uma informação infindável sobre estes assuntos. Tenho uma imensa curiosidade por tudo o que se descobre no mundo da Física. Penso nos sistemas planetários, nas vidas extraterrestres, noutros seres que existem fora da nossa galáxia. Mas observo também o tempo biológico. Na minha aldeia ..., vivo numa floresta e planto as flores, os legumes..., eu próprio faço isso. Acompanhei o crescimento de uma flor, um jacinto, e assentei tantas fases da sua maravilhosa evolução, da música que há nesse crescimento. Também a sobreposição de tempos, de ritmos que existem em mundos paralelos.

Em *Licht*, sobrepus ritmos de identidades ritmológicas completamente diferentes. São também percepções diferentes. É desta minha atenção científica que construo as minhas composições.

– *A sua obra* Licht *transcende o domínio da psicologia da música, para abordar questões da parapsicologia, da astrologia, como a percepção extra-sensorial, a telepatia?*

– Em *Licht*, há seres humanos em palco. São emanações de Michael, o criador do Universo; Eva é a recriação dos corpos; Lúcifer o antagonismo, situado noutro universo, sem evolução da consciência, sem seres humanos, para lá do sofrimento e do medo. O espírito puro. Michael é o lado físico, como uma permanente massagem. Em *Licht*, a música é experimentada pelo corpo, mas também é a transcendência do homem, o seu criador parapsicológico. O parapsíquico é sempre algo mais, aquilo que pode experimentar o maravilhoso da música.

Há crianças em *Montag*. E essas crianças têm também habilidade, cantam numa aspiração ao que é Essencial. *Licht* é outra concepção do homem, uma nova revelação do conhecimento e dos sentidos.

– *Não referindo apenas os contextos da* Música Concreta, *em* Licht *há a utilização de sons naturais (como a água, o vento, os pássaros, as baleias). Quais são os processos musicais de recolha destes materiais?*

– No século XX, pela primeira vez na História, o homem pôde gravar os sons da natureza e reproduzi-los. Por exemplo, na minha obra *Sirius*, encomendei exemplos de ventos gravados na Sibéria, no Sara, na savana africana, para assim escolher a melhor qualidade; na parte de *Sirius*, *Libra*, seleccionei o som de vento mais apropriado. A minha noção de concretismo é, assim, hiper-realista, como na pintura hiper-realista. Não apenas um só vento, mas vento trabalhado em oito canais, um ultravento, o que jamais poderia acontecer na natureza.

Quero integrar nas minhas composições sons da natureza, mas combiná-los cientificamente com sons artificiais. Esta é a arte de compor.

– *Qual é a sua concepção de música mimética?*

– Há em *Montag*, na última cena, uma designação para *picollo*, voz e sons naturais de pássaros. Se retardar lentamente o som dos pássaros obtido num *sampler*, esse som torna-se humanizado, como a voz das crianças; mas se acelerar o *picollo* até desaparecer o sentido das notas musicais, obtém-se o som de pássaros. Passa-se assim de uma intrincada relação entre os sons naturais e artificiais para um novo mundo sonoro. Não se pode perceber qual a verdadeira fonte de som.

Nas músicas populares, muitos ritmos e sons relacionam-se com fenómenos naturais, como os animais.

– *Tecnologias da sua* Música Cénica, *termo que julga mais apropriado do que o* Teatro Musical...

– Eu nunca compus sem abrir novas possibilidades ao significado. Ainda recentemente, ao montar o segundo acto de *Montag*, queria alterar uma sequência electrónica feita em sintetizador. O meu filho Simon concebeu essa figura num computador, e pudemos reproduzir exactamente a mesma morfologia musical. Depois, através de uma programação sobre um ecrã terminal, e num só dia, fizemos todas as alterações. Na *Música de Cena*, recolho amostras áudio (*samples*) como ruído, vozes – é como uma pintura musical figurativa.

O uso do computador é outro aspecto: sempre usei novos engenhos e novos dispositivos na tecnologia de transformação do som, do microfone ao computador.

– *Quais são os estudos de música etnográfica que teve de fazer para a realização de* Licht?

– Eu não estudo, não tenho mestres, observo, estou presente, vivo e experimento. Fiquei como uma criança quando, pela primeira vez, assisti a um espectáculo de teatro *Gagaku* no Japão.

Sirius inspira-se na observação de rituais no Bali. No Bali, havia músicos que entravam em transe, numa verdadeira atitude religiosa.

A ópera europeia e as formas de culto religiosas europeias estão mortas, já só se reproduzem os mesmos regimes de actuação, já sem outro sentido que a repetição do mesmo. Os faquires cortam-se e mutilam-se, pisam o fogo com os pés descalços, sem um único lamento – é uma verdade profunda para eles. Um dia, no Ceilão, vi um homem pendurado por ganchos presos na pele das costas, e só porque uma pinta de sangue apareceu num dos buracos da pele prostou-se com vergonha de o facto ter acontecido. Na música, não se deve tocar para dar a impressão de estar a produzir música, como nesses intérpretes académicos que por aí proliferam. Deve-se aprender destes povos – África, por exemplo, onde, desafortunadamente os regimes políticos estão a destruir todas as tradições –, deve-se aprender com a autenticidade dos diversos conceitos que cada povo tem de música.

– *Na última entrevista que me honrou conceder, em 1987, afirmou que a música de* Schoenberg *não era para dançar. Há uma música sua feita para dançar, outra que não é para dançar, ou seja, qual a situação da sua música em relação à dança?*

– Em *Licht*, o piano é um instrumento, a voz é um instrumento, o corpo é um instrumento. Há combinações instrumentais deste tipo com predominâncias de cada realidade instrumental. Em *Examen*, o grupo está em primeiro lugar. Um dançarino anuncia um trompete pela sua acção. Em *Vision*, os gestos são também os mais importantes. Em toda a música ocidental feita para a dança, planificaram-se fórmulas rítmicas, e os movimentos estão estipulados por convenções já atávicas. A verdadeira estrutura da música está na correlação de todos os gestos, não apenas dos que produzem determinado som. Em *Vision*, compus para todas as partes do corpo: cabeça, ombros, dedos, mãos, pés, tronco. Em *Inori*, a notação musical consiste em fotos com diversas posições do corpo sincronizadas escrupulosamente com o som. É uma gramática e uma síntese de dança. Recorro também a movimentos específicos da música e às dinâmicas com o movimento do corpo. Assim, as notas são referidas no movimento horizontal dos braços, são a parte melódica. As dinâmicas são dadas pelo afastamento

vertical dos braços, o seu pretexto harmónico. *Vision* tem um código numérico complexo. Os gestos são individualizados, fazem parte da composição. Como nos exercícios de *Yoga*. É esta a minha música/ dança.

– Uma última questão. Qual a relação da sua música com os movimentos políticos, ou antes, qual o significado político da sua música?

– Tenho o conceito político de Platão. Vivemos numa sociedade constituída por seres humanos, mas também por seres organizados de determinada forma. De maneira orgânica, com identidades precisas. Mais do que nunca, a música que eu faço permite uma nova visão do mundo, de um possível entendimento colectivo e individual, o que é desconhecido na vida política. As pessoas que vejam *Licht* receberão uma mensagem política, através de um nível puramente musical. Quer Platão, quer Tomás de Aquino sabiam da importância da Música na política. Por todo o lado só ouvimos palavras ocas, a demagogia, a propaganda verbal, com os *slogans* do poder.

Shostakovitch, depois de ter ouvido em Moscovo a parte inicial de *Licht*, disse-me: "A sua música é a Paz, é a concertação dos povos".

Os partidos políticos, a meu ver, deviam deixar de existir, dividem as pessoas e guiam-nas para a luta ideológica. Todas as pessoas de classes, raças e povos estão representadas na minha música.

Há dias, eu votei por carta na minha aldeia, com cujos habitantes estabeleço a mais cordial relação. Mas eu pergunto, por que é que o meu voto tem o mesmo valor que o deles? Eles querem ter um carro, fartarem-se de comer, menos trabalho, e eu quero o contrário: não quero um carro, quero comer frugalmente e sem carne, quero trabalhar mais e mais. É impossível, é ridículo... devia desaparecer a Guerra.

(Video-tape *de* Vítor Rua; *a primeira entrevista foi publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1987, *e, a segunda, no semanário* 7ete, *Lisboa*, 1991 *– ambas editadas no livro* Música & Mass Media, *Hugin, Lisboa* ,1995)

Luciano Berio

Apresentação de Luciano Berio

Luciano Berio está entre os nomes de uma genialidade artística incontroversa, é um sábio na verdadeira acepção da palavra.

Italiano (n. Oneglia, terra de Vivaldi e Monteverdi, em 1925), é reputado como um dos maiores escritores para voz, na grande tradição de Pucini, Verdi, Rossini... Estudou com Dallapicola, de 1953 a 1960, fundou na Rádio Televisão Italiana o *Studio de Phonologia de Milano*, seminal para a música electrónica; nesse último ano, esteve nos EUA, em Tanglewood e, a partir de 1967, na Julliard School de Nova Iorque. Hoje habita em Itália nas proximidades de Siena. As suas investigações sobre voz incluem o uso da electroacústica (*Ommagio a Joyce*, 1958). Em *Circles* (1960), dirige a sua música vocal para a poesia fonética a partir de um texto de Cummings. Em *Visages* (1961), introduziu o grito inarticulado e expressões infrassemânticas (palavras sem significado), mas sempre continuando o domínio da suprema arte do *bel-canto*. Em 1962, com *Epifania*, perfilha o estruturalismo e trabalha textos de Machado, Proust e Sanguinetti. Com *Besung* (1971), impõe-se como uma das maiores sumidades na música contemporânea vocal.

A sua convivência com Cathy Berberian (1950 a 1983) permitiu--lhe um conhecimento directo e raro da voz humana... Escreveu grandes peças para esta cantora imortal (*Agnus*, *Sequenza*, etc.). Berio esteve sempre atento ao problema da representação musical, que se deteriorava no mais insípido regime cénico e figural na generalidade da música académica; abriu com *Laborintus*, apoiado na *Divina Comédia* de Dante, uma linha de assimilação de músicas de diversos contextos, como *jazz*, os madrigais, a declamação, arcaísmos e prospecções electrónicas. Organizou catálogos musicais numa recolha grandiosa em *Etymologies*, nos vários *Chemins*, *O King*, *Duetti*.

Em *Folk Songs*, estuda músicas de tradição oral. As suas técnicas de escrita abrem novos mundos à notação em *Aleluia*, *Tempo Concertati* e nas diferentes *Sequenze* para os mais importantes solistas/ intérpretes da actualidade, provocando uma verdadeira revolução na linguagem específica destes instrumentos. As suas relações com esses intérpretes são paradigmáticas da liberdade que Berio dá ao executante. Os *Quaderno* para piano são de uma escrita complexíssima.

Em *Différences*, dedica uma particular atenção às relações entre voz e os instrumentos acústicos e electrónica. Outras obras como *Momenti* (1960) e *Visage* (1955) são composições superlativas de música electrónica e concreta. Em 1968, realiza investigações na Bell Telephone (New Jersey) e organiza estruturas sonoras a partir de fonemas, segmentos e múltiplos elementos acústicos em *Cela veux dire*. Estreia em 1972, em Lisboa, a obra de teatro *Recital I*.

A majestosa *Sinfonia* é uma reflexão metamusical sobre Mahler, Bach, Schoenberg, Debussy, num estilo pós-modernista.

Escreveu cinco óperas, dezenas de obras de câmara, formas concertantes e solísticas, concatenou uma dramaturgia tão original que o isola entre os demais compositores do seu tempo, que é também este agora de *Tempo Reale* e *Ofanim* (1988), onde a *performance art*, a música espacial electronicamente distribuída ao vivo e a electroacústica o situam na Vanguarda (palavra em que Berio acredita) e o confirmam como uma das mais excelsas figuras de todos os tempos.

Entrevista

1988

Fomos encontrar Luciano Berio no seu hotel, já de partida. Ele atendia um jovem compositor (português?) dando recomendações sobre uma partitura.

Berio é uma figura da qual emana um enorme poder espiritual, pragmático, e com um humor italiano que, ao fim de alguns minutos de conversa, nos conquistou, pela aura que emanava – imagem virtual de Dante, Séneca ou Fellini –, uma entidade quase sobrenatural.

– *Acredita noutros poderes da música, para lá da sua primacial definição estética?*

– A música existe pelos seus próprios meios. Evoca, ou pode evocar, outras realidades escondidas ou não, mas não creio em programas extramusicais. Há na música preconcebida por ideias exteriores a esta própria Arte uma certa hipocrisia, uma falsificação, quando se pensa na música de fora dela.

– *Mas, por exemplo, há compositores como* Nono *que impõem um carácter abertamente público e subversivo à sua música ou, no seu próprio caso, em* Ofanim, *a cantora surge na semi-obscuridade e actua dentro do regime de* performance art, *não apenas como teatro musical, se bem que se assuma por vezes uma postura dramática...*

– A música é um instrumento para possuir as coisas. Como a grande poesia que possui a realidade através das palavras. Pode alguém ser muito culto em outros ramos da Arte e da Ciência, a Música porém só pode ser criada no contexto do saber musical. Assim, o músico é aquele que através da música busca nova significação para a realidade.

– Um dos termos que tem sido mais posto em questão dentro da musicologia actual é o de "música experimental", que, de certa forma, serve de álibi ao efémero, mas também é forte argumento de subestima por parte dos músicos académicos. Para si ainda há este sentido do experimental?

– A experimentação é *conditio sine qua non* da música. Fundamental. Senão não haveria nem razão nem necessidade de descobrir. Por exemplo, mesmo uma obra que consideremos como acabada leva a outra ou a novas descobertas. Nós temos a necessidade da procura, da investigação, logo, de experimentar.

– Xenakis respondeu-me uma vez com uma metáfora farmacêutica, dizendo que os verdadeiros músicos eram os cientistas que inventavam novos produtos no laboratório, e que os músicos restantes eram os vendedores de produtos fármacos. Hoje há músicos (é o seu caso) que trabalham com dezenas de engenheiros, técnicos e assistentes diversos; acredita que no futuro ainda exista esta sobre--acumulação de poderes e o reconhecimento histórico individualista dos músicos?

– Música e Ciência sempre coexistiram. Não acredito em místicas ou em processos místicos de criação musical. No passado, no presente e no futuro, a Música está ligada à Ciência. A Música, através da Ciência, transmite a personalidade. Está certo que o trabalho é cada vez mais necessitado de colaborações, é colectivo. Não se pede a um pianista para construir um piano. Sobretudo hoje, com a ideia de experimentação, é preciso percorrer todos os territórios do saber musical e científico tanto quanto possível. Mas, quando rodeado por todos estes colaboradores, tem de haver alguém com o conceito, a ideia do que irá ser finalmente a obra...

– É isso uma noção de liderança? Tem de haver um líder?

– Bem, não tanto assim. Mas tem de haver alguém que harmonize os acontecimentos, que reúna as diversas unidades, que transmita a sua personalidade e personifique a criação musical, nada mais, nada menos como um líder.

– Independentemente do facto de ser um dos mais importantes compositores de música electrónica, escreve para instrumentos tradicionais, acústicos. Que pensa e qual o papel na sua obra de instrumentos electrónicos fabricados em série?

– Na minha obra esses instrumentos não constam. Por mais sofisticados que eles sejam, na base da sua construção, mantém-se o modelo acústico tradicional. John Chowning, compositor americano, fez para seu próprio uso uma sistematizada investigação sobre frequência, e logo a *Yamaha* adquiriu esses conhecimentos e os registou como patente. Mesmo que tenham sons magníficos, uma funcionalidade admirável, esses instrumentos dependem de uma investigação tecnológica e musicológica superior.

– Mas generaliza? Não há diferença entre um Synclavier de Appleton e uma vulgar caixa de ritmos?

– Para mim esses instrumentos são úteis para a aprendizagem musical, não para a produção da obra definitiva. O computador é um recurso tecnológico para o fabrico de música.

– Peço desculpa por insistir: um sequencer *tem um funcionamento especial em relação a outros instrumentos. Podem programar-se sequências de notas a partir do estímulo de uma nota só; é um novo trabalho para o compositor e para o intérprete. Músicos como* Morton Subotnick *criaram interessantes obras de hoje utilizando esses instrumentos. Continua, mesmo nestes casos excepcionais, a reduzi-los a uma função estritamente pedagógica?*

– Morton é um músico talentoso e competente. Mas defronta-se, por certo, com um problema. Nesse fabrico em série de instrumentos electrónicos está-se em permanente mudança; hoje é um modelo, amanhã é outro; esta inconstância consumista controla os interesses do músico. Em lugar de adoptar a sua ideia, o músico fica ao serviço desses aparelhos. Tomemos o exemplo do violino: tem trezentos anos de existência perfeita. Sabemos o que esperar de um violino: conhecemo-lo profundamente e podemos fazer com ele coisas insuspeitadas. Em

contrapartida, as marcas destes instrumentos modulares mudam constantemente em modelos, funções, etc. Não pode haver criação neste estado de inquietude. É, aliás, aqui que reside a crise da Música de Hoje.

– A sanza *tem milhares de anos precisamente porque o avanço tecnológico era muito lento. Mas hoje os processos de aceleração são irreversíveis. Mesmo no quotidiano (por exemplo, os instrumentos de cozinha), estão a mudar a grande velocidade, e o computador marca o avanço da nossa sociedade, não apenas do ponto de vista tecnológico...*

– O ideal, para mim, e julgo que também para a Música, é o fabrico de instrumentos universais. O violino não tem deixado ficar mal ninguém; teoricamente, tudo é possível num violino. Agora instalou-se a instabilidade, os instrumentos *gadget*, mesmo os mais complexos, que representam uma forma totalitária e tecnocrata do controlo dos músicos e da economia musical. Todos eles tomam os instrumentos acústicos como modelos. O pensamento precisa de seguir uma linha definida, seleccionar situações coerentes – eu sou mesmo um opositor desta anomia que ameaça a Música.

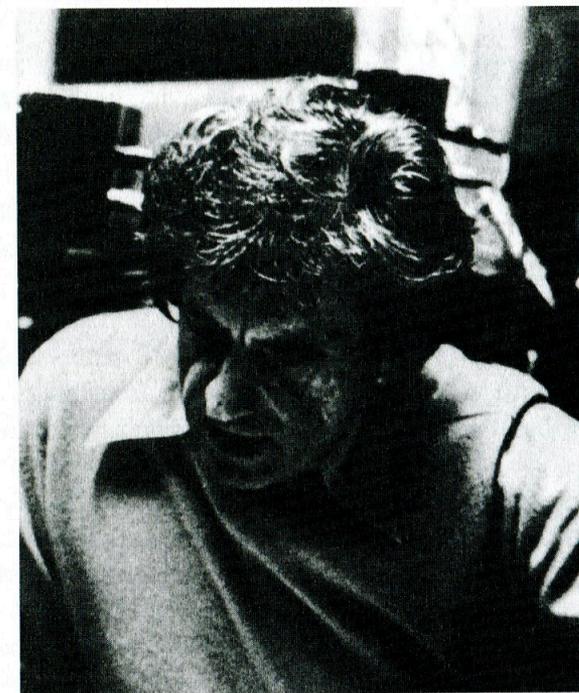
– E, *para terminar, o que pensa de* Portugal, *portugueses, cultura portuguesa, música...*

– Estive em Portugal no tempo do fascismo, e o ambiente era sombrio. Hoje vejo as pessoas mais felizes.

– *Tem abordado tantas formas poéticas e em tantas línguas, a poesia portuguesa interessou-o?*

– Francamente, ainda não. Mas aprecio muito a pintura portuguesa e gosto muito de um vosso músico, Emmanuel Nunes, tenho por ele uma enorme consideração.

(Video-tape *de Vítor Rua; entrevista publicada no* Jornal de Letras, 1989 – *editada no livro* Música & Mass Media, *Hugin*, 1995).

Iannis Xenakis

Apresentação de Xenakis

Já tinha entrevistado Xenakis, no Porto, em 1973, para o *Jornal de Notícias*.

Depois, em 1990, encontrei-o em Lisboa, na sede da Fundação Calouste Gulbenkian.

A sua figura emana a sapiência, à primeira vista austera; logo ascende ao devaneio científico e cultural até se tornar numa pessoa de simpatia irradiante.

Extremamente lógico, é também um livre pensador da revolução social e musical.

Iannis Xenakis faleceu no dia 4 de Fevereiro de 2001, reconhecido como um dos maiores vultos da música contemporânea. Compositor, arquitecto, engenheiro civil, foi também um dos músicos e teóricos mais importantes do século XX.

De família grega, nasceu na Roménia e foi educado na Escola Politécnica de Atenas, curso de Engenharia. Em Paris e Zurique, estudou com Olivier Messiaen e Hermann Scherchen.

Durante a Segunda Grande Guerra, lutou na resistência grega. Foi preso várias vezes e até condenado à morte. Escapou-se para Paris e viveu ali no exílio até que, em 1947, se naturalizou francês. A partir de 1947 trabalhou com o não menos famoso arquitecto Le Corbusier. Em 1955, iniciou as suas investigações em música instrumental, electroacústica e de computador.

Instituiu a música estocástica, um entre os termos por ele inventados, baseada no cálculo das probabilidades.

Depois, com a teoria dos jogos, propôs a chamada música estratégica e, a partir da lógica matemática, trabalhou no campo da música simbólica. Músico de vanguarda por excelência, marginal aos movimentos académicos dominantes, cabe-lhe o mérito de revolucionar a música aos níveis semióticos e técnicos.

Foi pioneiro da música *multimedia* e, em 1958, desenhou o Pavilhão Philips para a Feira Mundial de Bruxelas, que o celebrizou. Em Montreal, Expo 67, constrói uma enorme escultura-pavilhão com luzes e música, o *Polytope*. No Irão, montou o espectáculo de luz para uma multidão de intérpretes, músicos e populares nas montanhas e ruínas de Persépolis, 1971.

Em 1972, criou o *Polytope de Clunny*, com luzes, raios laser e música electrónica (tudo controlado por computador).

A partir de 1966, dirigiu o EMAMU – centro de investigações artísticas, musicais e matemáticas – e foi laureado por muitas academias de artes e ciências.

As suas composições mais conhecidas movimentam massas de sons matematicamente calculadas, zonas de densidade, texturas, nuvens sonoras, galáxias de *glissandos*, com crescendos, *stacatos* fenomenais, decrescendos como vertigem, relativos a noções inovadoras de tempo psicomusical.

Compôs peças para solistas, interactivas, multimedia ou de enorme virtuosismo dedicadas aos mais nobres instrumentos da organologia ocidental.

Algumas das suas obras-primas são:

Obras para orquestra: *Metastasis* (1953), *Pithoprakta* (1955), *Achorripsis* (1956), *Duel* (1959), *Syrmos* (1959), *Anthikton* (1971), *Synaphay* (1969), *Psapha* (percussão, 1975), *Naama* (cravo, 1984.

Grandes obras corais: *Cendrees* (1979), *Medea* (1967), *Serment-Orkos* (1981).

Para *ensemble*: *Atrees* (1960), *Morsima-amorsima* (1962), *Persephasa* (para percussão, 1969), *Aurora* (1971), *Tetras* (1983), duo *Komboi* (1981).

Obras imortais para solo: *Herma* (piano, 1960), *Nomos Alpha* (voz, 1966).

Para música concreta e electroacústica e acústica: *Concrete* PH (1958), *Orient-Ocident* (1960), *Bohor* (1962), *Persepolis* (1971); *La légende d'Eer*, ed. CD 1995).

Escreveu diversos livros, especialmente *Musiques Formelles* (1981-1991), *Les Polytopes* (1978); *Musique/Architecture* (1976-1982) – sem dúvida verdadeiras revoluções na musicologia.

Uma obra monumental na sua dimensão musicológica foi-lhe dedicada: *Arts/Sciences Alliages* (Casterman), bem como um álbum fotográfico sobre os *Polytopes*, para enorme compreensão da sua arquitectura luminodinâmica.

Entrevista

1990

– Para começar, vamos reportar-nos à sua conferência e aos poucos problemas postos em relação à sua obra mais actual, por certo significativa da sua concepção musical actual. E vou questionar o que disse nesta mesma conferência: que Ata *era uma nova realidade para a musicologia com a invenção dos "autómatos celulares". E, por outro lado, retomo a observação de* Pereira Leal *sobre o expressionismo inerente a esta obra.*

– *Ata* é uma reflexão sobre a ubris, que por vezes leva o homem mesmo a matar. *Ata* coloca uma questão fundamental sobre as escalas. Já Messiaen, na sua obra teórica *Modos de valores e intensidades*, havia colocado o problema. Através de operações lógicas podemos criar qualquer tipo de escalas. Uma escala consiste numa sucessão de notas que comporta uma tensão interna. São essas tensões que eu pretendi pôr em destaque em *Ata*. A sobreposição de instrumentos colocou diversos timbres em contradição, como as cores numa pintura. Em *Ata*, os grupos tímbricos são muito marcados. Há uso de estruturas estocásticas, em gerações sucessivas de células autónomas, a que eu chamei, pela sua função dinamogénica, de "autómatos celulares", e foram congeminadas através do computador. O expressionismo reside, então, numa escolha subjectiva, pessoal, não determinada pela tecnologia, de todas as possibilidades de jogo com essas células.

– Estamos num mundo onde a Filosofia está a ser banida pela educação. Para si, que considera a música como uma Ciência Filosófica, qual a função da Filosofia no trabalho musical?

– A criatividade é a mais importante qualidade humana. A própria evolução das espécies é um acto de permanente criatividade; também os fenómenos astrofísicos estão em permanente criatividade, num universo em que as coisas se fazem e refazem. Assim, a música não pode ser entendida com qualquer dogmatismo. O compositor trabalha com os sons, numa suprema necessidade de filosofar através dos sons. Mas posso-lhe colocar uma crítica à Filosofia tal como ela é pedagogicamente considerada. Os filósofos e os divulgadores da Filosofia fixam-se sobre os pensamentos antigos ou imediatos, sem possuírem os pressupostos que levaram os grandes filósofos a filosofar. Refiro-me aos conhecimentos matemáticos, científicos, artísticos que esses grandes filósofos tinham e que os de hoje têm.

– Que pensa precisamente da relação entre a tecnologia e a música?

– De um modo geral, a síntese de sons estagnou. Ela está dependente de construções sonoras estereotipadas pelos construtores de instrumentos electrónicos. Sem qualquer sentido macroscópico que leve o músico a novas situações sonoras, a uma renovada racionalidade.

– A música encontra-se dependente de uma planificação económica, logo política, que raramente é coincidente com os interesses do progresso desta arte. Que conciliação possível vislumbra?

– A política é o indivíduo que vive com os outros indivíduos. Uma definição simples e tão antiga quanto a sociedade humana. Para mim, todos os regimes políticos são maus, mas o menor mal é a "democracia".

– Os pintores, e aqueles que pensam a pintura, por exemplo, são generosos com todas as formas de criação pictórica. Já os arquitectos não são assim. Mas onde se pressente uma maior intolerância e o mais rígido dogmatismo é da parte dos grandes compositores de música erudita. O termo "erudito" é já em si uma forma de sectarismo que considera os outros ignorantes. Assim, a música encontra-se separada em muitos compartimentos aparentemente incomunicáveis

– de tal forma que as músicas etnográficas são minimizadas por um imperialismo ideológico ocidental. Como vê este problema?

– A música de arte pode ser situada como no problema dos medicamentos. Os cientistas fazem investigações nos laboratórios, e depois há uma difusão, de fabrico bom ou mau, desses medicamentos, que se baseia numa parcialidade do conhecimento que os cientistas têm; afinal, as procuras fundamentais foram feitas no laboratório. Por exemplo, a investigação electroacústica da música erudita (*savante*) antecedeu muitos anos a sua vulgarização. Os outros músicos limitam-se a utilizar o que os grandes músicos pensaram e realizaram.

– Peço desculpa, mas tomemos o exemplo de um saxofonista de jazz como John Coltrane: *não apenas como intérprete, ele faz avançar as possibilidades criativas do instrumento mas também conceitos musicais inovadores, insubstimáveis...*

– Bom, eles fizeram coisas importantes, mas sem o peso da música de arte; não foram suficientemente fortes para revolucionar profundamente o mundo da Música.

– Para terminar, eu gostaria que nos dissesse alguma coisa sobre a cultura portuguesa, os portugueses...

– Os portugueses são um povo generoso, gentil, humilde (qualidade que se vê pouco na Europa de hoje). Os portugueses devem retomar o risco que os grandes portugueses tomaram no passado. Como eu pude observar na influência que eles deixaram no Japão. Esse risco e essa força de progresso e conhecimento deviam ser retomados. Há também a arquitectura: em Alfama, a clareza, a simplicidade e a extraordinária harmonia que cumprem o desiderato de toda a arquitectura. E o povo português não é chauvinista. Repare na Fundação Calouste Gulbenkian: com uma abertura fundamental e universalizante, dá uma lição a França e a Inglaterra, que se fecham na sua própria música.

– E a música portuguesa?

– Há a música de Emmanuel Nunes e os outros. Mas a música não depende só dos músicos, antes de uma cultura-base geral do povo. E quando o povo não se encontra em condições nitidamente evoluídas, social e culturalmente, as condições dos músicos reflectem obrigatoriamente isso. A cultura portuguesa, e voltamos ao início da nossa conversa, deve elevar-se para todos. Os músicos dependem desse estado de progresso. É a criatividade, o reconhecimento público dessa criatividade, que pode abrir horizontes à verdadeira música portuguesa.

(Video-tape *de* Vítor Rua; *entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1990 – *editada no livro* Música & Mass Media, *Hugin*, *Lisboa*, 1995)

Steve Reich

Apresentação de Reich

Steve Reich é um compositor americano nascido em 1935. Estudou filosofia na Universidade de Cornell (1953-57) e composição na Julliard School (1958-61) e no Mills College (1962-63), tendo sido aluno de, entre outros, Darius Milhaud e Luciano Berio. Trabalhou em São Francisco no Tape Music Center, de 1964 a 1965, e fundou o seu próprio estúdio em Nova Iorque onde, a partir de 1965, começou a dar concertos com o seu próprio Ensemble.

A obra de Reich cumula a estética minimalista como aquela mais rica e imaginativa e a que elevou a noção de repetitivismo ao nível da semiologia da nova música clássica.

Se Deleuze pensou a repetição na Filosofia, Reich deu-lha a dimensão musical. Em Reich, a repetição muda para o espírito que a contempla, implica uma perfeita independência elementar. Signos artificiais conciliam as relações de associação entre os elementos repetitivos. Os reflexos, os ecos, os duplos são as almas da repetição; repetir é comportar-se (como em Freud), saltar (como em Kierkegaard) e dançar (como em Nietzsche).Os ciclos revolutos da repetição são abstractos, revelam o ciclo de evolução de uma melodia fragmentária, são instantes privilegiados da polirritmia, tecida de isocronias.

Recorria a *ostinati*, com grande economia de meios. Partia da conclusão da música electrónica, em que, numa experiência com dois ou mais gravadores em desfasamento temporal, estes produziam uma estrutura musical típica (deu o nome de *phasing* a este processo). Assim, tornou- -se numa das principais figuras da Música Minimal Repetitiva, criando trabalhos para o seu grupo com uso progressivo de instrumentos de percussão. Após uma visita ao Gana, iniciou *tournées* mundiais.

Inicialmente, e sem nunca ter abandonado a ideia, trabalhou com música para *tape* (uso político-social de vozes gravadas e manipuladas). Foi igualmente uma das principais figuras da Vídeo Música.

Compôs obras sublimes, poéticas, texturas de repetição modal, extrema delicadeza na concepção rítmica e trabalhos encantatórios para pequenos grupos orquestrais ou instrumentos de solo.

Clapping Music, come out, drumming, four organs, octet, it's gonna rain, come out, music for 18 musicians, six pianos, pendulum music, violin phase, piano phase, tehillim, music for mallet instruments, voice and organ, New York *counterpoint, different trains* ou The Cave, são das mais belas criações da música contemporânea.

Hoje é considerado um avatar da Música Minimal Repetitiva, e a sua influência estende-se, diáfana, a todos os círculos vanguardistas.

A sua arte vive de intensidades tão subtis, específicas e espirituais, que são como um sonho que se repete, um sonho desejado que, ao acordarmos, nos voltamos para outra posição e o retomamos pelo efeito mágico do próprio desejo.

Entrevista

1992

Esta entrevista foi realizada num hotel de Lisboa, num dia de sol radiante. Steve Reich é o indivíduo mais comunicativo que se pode conhecer, mantendo sempre um ar jovial, pontuado de sorrisos, gestos de alegria, cantarolando qualquer exemplo melódico, tamborilando uma aludida figura rítmica, cativando com uma conversa desinibida e agradável, numa polarização afectiva de tal força que, ao fim de poucos minutos, nos faz sentir como se uma amizade de longa data nos ligasse.

– *Muito embora saiba que não é do seu total agrado falar de* Música Mini*mal, não posso prescindir de pedir-lhe que trace uma perspectiva histórica desta tipologia musical.*

– Penso que o problema da minha relutância em falar de Música Minimal está em que ninguém gosta de ser rotulado; a música é uma forma de liberdade de expressão, e não convém a esta liberdade a redução da criatividade a um só parâmetro.

Isto aconteceu com todos os compositores: Debussy e Ravel eram tidos como impressionistas, Schoenberg e Berg eram ditos expressionistas, e sabemos que nenhum dele concordava ou apreciava esses epítetos.

No final dos anos 1950, o inglês Michael Nyman chamou à música que eu, LaMonte Young e Riley fazíamos, de Minimal – na mesma época, e até trabalhávamos em conjunto, Stella, Judd e Smithson faziam arte minimal, e daí ficarmos conhecidos como músicos minimalistas.

Stella trabalhava em figuras geométricas ou linhas a preto e branco; hoje, por exemplo, trabalha com várias cores e formas – eu

sou como Stella; mudei, o termo minimalista já não serve para a música que faço; agora não faz sentido para classificar *Desert Music* ou *Different Trains*...

– Mas em Different Trains *utiliza sintaxes minimais...*

– Bem, em *Different Trains* posso ter esses elementos de repetição de vozes, de certos ritmos, mas não o uso como processo generativo – comigo passa-se o seguinte: se eu escrever seja que música for (por exemplo, uma *cantata* à maneira de Bach, o que seria pouco provável) imediatamente dizem: mais uma obra à maneira minimal de Reich...

– Eu escrevi este livro que aqui lhe mostro, Música Minimal Repetitiva, *cujo título estabelecia uma relação entre o minimalismo e a repetibilidade. Para si, há minimalismo sem repetição?*

– Penso que a melhor forma de a música se exprimir numa estética minimal seja através da repetição de morfologias, por isso acho pertinente essa sua relação.

São palavras muito úteis para a musicologia ou a crítica mas, no que me diz respeito, deixaram de ser o motivo central da minha criatividade.

– Foi na perspectiva estética que eu abordei a sua obra minimalista e o assunto. Mas podemos voltar-nos para outras matérias, era essa a nossa intenção: há alguma influência de Études aux chemins de fer, *de Schaeffer, sobre* Different Trains?

– Na música concreta não se ouve a voz, as palavras, elas são transmudadas por sucessivas manipulações. Em *Different Trains* e noutras obras anteriores minhas, como *It's gonna rain*, ouvem-se as palavras claramente. Na concreta, e lembramo-nos de *Gesang der Junglinge*, de Stockhausen, a voz submerge nas sínteses electrónicas; no entanto, admiro Alvin Lucier em *I am sitting in a room*, onde nós sentimos a comunicação verbal, embora trabalhada em processos concretistas.

– Como no trabalho She was a visitor *de Robert Ashley?*

– Ashley para mim é diferente: ora é Cage, ora é Reich, ora é Laurie Anderson, ou não importa o quê, como se não tivesse identidade.

– Quando editou Different Trains *disse que se tratava de um "documentário vídeo de teatro musical" – isoladamente, compreendemos estas palavras, mas o que querem dizer como significação de uma proposta estética?*

– Não é tão complexo assim... pode interpretar o facto literalmente... mas vou procurar explicar-me melhor: estou agora a trabalhar numa obra que se chama *The Cave*; este trabalho é feito de parceria com a minha mulher, a videasta Beryl Korot, e é para oito canais. Cada canal tem um mesmo material vídeo e, em cada ímpar, jogamos com detalhes desse material. Mas não "à la Cage".

– Com o devido respeito por Cage, refere-se à indeterminação?

– Sim, sim. Em cena estão cinco projectores de quatro metros, elevados a sete metros do chão. Também monitores vídeo. É uma obra para ser interpretada em Estugarda, em 1992. Interpretada pelos meus músicos, uns trinta.

– O vídeo é a partitura?

– Talvez não propriamente, o vídeo é um documentário. Foi filmado em Jerusalém, nos arredores onde está sepultado Abraão..., supostamente. Estivemos lá duas vezes. Uma aventura perigosa. Uma mistura explosiva de árabes, judeus e cristãos. Em judaico, dizemos Abraão, em árabe Ibrahim (tal como Isaac é Ismael). O Corão, neste aspecto, foi retirar a sua história da Bíblia.

Não podemos entender esta controvérsia política do Médio Oriente sem atendermos ao aspecto religioso; a esses aparentemente pequenos problemas de pertinência de uma propriedade nominal, signos de tradição. Interrogámos as mais diversas pessoas: estudantes,

vendedores, soldados, sacerdotes, fiéis... todos filmados em vídeo e gravados em áudio "O que é o sepulcro?", "Quem foi Sara?", "Quem foi Ismael?", "Quem é Alá?", "Quem é Jeová?", uma espécie de teste de Rorschach.

Aí não há uma cave – o que vemos é um edifício (numa visão arqueológica), junto está uma igreja que remonta ao tempo dos cruzados; ora Abraão foi enterrado no século. XVII antes de Cristo! As forças espirituais do Islão e do Judaísmo é que concretizaram este lugar como o verdadeiro túmulo de Abraão.

Filmámos sessenta horas neste lugar e a sua vida humana, social.

– *No seu livro fala contra a ópera, elege* Rake´s Progress *de Stravinsky como um exemplo notável para a criação musical. Mas agora a música americana volta-se para a ópera, assume as suas criações de teatro musical como ópera...*

– Para mim isso são leituras superficiais. Kurt Weill formulou duas propostas básicas, junto a Brecht, significativas para a música de hoje: que estilo vocal devemos usar e que tipo de orquestra – as suas criações são obras-primas de sentimento e comunicação. Weill preservava o texto, utilizava vários estilos, indiferentemente da sua origem erudita.

– *Recentemente, aqui na Gulbenkian, assistimos à execução da obra de Berio Ofanim, que conjuga o* bel canto *com formas inusitadas e estruturas folclóricas vocais...*

– O *bel canto* foi inventado para grandes instituições, como o Scala de Milão, e cem músicos na orquestra; depois, Wagner escreveria óperas monumentais para vozes poderosas.

Depois, e só depois, veio o microfone (Sinatra, Louis, Ella, o *rock and roll*), e todos temos a ver com este facto.

É o estilo vocal popular, normal, comum, e então o *bel canto* tornou-se obsoleto. É do século XIX, europeu, não é americano ou asiático. Pode ser útil para aprender a cantar, e é mesmo, mas Weill indicou-nos que

podemos escolher: a amplificação, o tipo de tratamento electrónico, que a voz pode ser no estilo de Verdi, no jeito do *gospel* ou de outro folclore planetário.

– *Nesse sentido, identifica o* bel canto *com o academismo europeu, pensa que é uma forma atávica de cantar?*

– Ponhamos a coisa assim: Laurie é de hoje, Stockhausen é de hoje... Glass e Adams são mais apropriados para uma concepção musical do século XIX... as suas óperas são *ersatz*.

– *O seu processo de evolução desde o minimalismo tem sido correlativo ao tratamento harmónico? O que vai do plano harmónico de* Piano Phase *até* Telihim?

– É uma pergunta que faço muitas vezes a mim próprio. Em *Piano Phase*, uso o mesmo regime harmónico durante vinte minutos. Depois junto a percussão e as variações quase imperceptíveis de harmonia em *Octeto*. Em *Telihim*, adopto canções de tradição judaica com um sistema referente de acordes – mas a harmonia para mim não é determinante: eu preciso de uma melodia (*e assobia uma melodia*) que toda a gente possa cantar. E voltamos à ideia de Weill.

– *Como em* Different Trains... *podemos cantar qualquer parte... uma música melódica feita por* sampler... *Julga que a electrónica serve os propósitos dessa sua proposta de renovação teórica da melodia? Numa entrevista sua dada à TV, insurgia-se contra a electrónica...*

– Para mim, o sintetizador, a síntese de sons, é desumanizadora. Trata-se de enviar sinais sonoros para um osciloscópio. Pega-se num violino e passa-se por um osciloscópio, ou imita-se um violino e diz-se: "Fecha os olhos e ouve esta música..." Mas eu gosto da gente do *sampler*: foi um bom instrumento feito para mim; fiquei encantado a primeira vez que trabalhei com um – é um gravador (*passa um avião, que prejudica a nossa entrevista*). Gravamos o avião, a voz real, uma flauta

– pomos isso num teclado *sampler*, não *à la* Cage (*risos*) mas num trabalho real sobre sons reais!

– *Como Schaeffer na música concreta?*

– Sim, mas os meus dedos não sangram com as tesouras a cortar bandas magnéticas, tudo se passa como se eu trabalhasse com a realidade, manipulando directamente a matéria sonora.

– *Que relação estabelece entre o* sampler *como instrumento musical e o vídeo?*

– O *vídeo-sampler* ainda não existe, mas a minha obra *The Cave* tem a pretensão de construir um. Os músicos podem operar com amostras (*samples*), com unidades melódicas que correspondem a imagens de vídeo registadas como na música.

– *Pode-se assim falar de Vídeo Música, tal como dizemos* Música de Cinema *ou Música de Ballet?*

– A música para cinema é uma atitude superficial da parte do músico, vinculada aos interesses do realizador e da narrativa do filme...

– *Nunca fez música para cinema?*

– Não, recuso-me terminantemente. É uma música decorativa. Certas experiências interessantes e interdisciplinares da música e cinema têm aparecido como raridade, mas mesmo essas não me interessam.

O que acontece em *Different Trains* ou *The Cave* é que ouço os comboios, os pássaros (como Messiaen). Eles estão presentes, são elementos da minha música e não de outra coisa ou ideia de outrem. Pertencem à realidade musical, os músicos trabalham com estes elementos sonoros como trabalham com notas. Com o vídeo temos relações reais conjuntas: não conhecíamos, em música, o acto de retardar um

movimento (*slow motion*) sem alterar a nota ou distorcer a dicção das palavras (*simula "my name... maaay naaaamm"*); o retardar leva a nota para o grave, descaracteriza-o; mas agora podemos, por computador, retardar a nota ou o fonema sem estes perderem a sua identidade e, com o *sampler* digital, podemos estacar a acção (*simula my* NA! *e enfatiza demoradamente sobre o mesmo tom*: NA); podemos parar, mesmo um acorde (*simula cantando*) sem perder o sentido; ora o vídeo faz isto com a imagem: o meu projecto é realizar esta capacidade semiótica do vídeo.

– *A sua música conhece já muitos epígonos, sucedâneos de uma concepção estética. Por exemplo, um compositor como* McNabb *mimetiza certas morfologias e texturas de* Music for Mallet Instruments... *em computador e obtém um produto artístico de pressuposta alta qualidade. Esta ramificação dos seus conceitos estéticos incomoda-o? Boulez dizia "à bas les disciples".*

– Acho que Boulez tem muita razão. Mozart já basta, Debussy já basta, e não podemos ser todos obrigados a compor de acordo com as leis do romantismo germânico... há outros mundos musicais. Se eu imitasse Mozart ou Debussy não era Steve Reich. Oiço *folk*, *jazz*. Hoje, independentemente da baixa qualidade, o *folk* da civilização ocidental é o *rock*. Está connosco em todo o lado, dança-se, inspira estilos. Não digo que aprender com os clássicos europeus seja uma perda de tempo – mas manter essas linguagens como se estivessem vivas é contranatura. Por exemplo, Arvo Part, que é um grande compositor, interessou-se pela minha música, e depois evoluiu para um rumo bem próprio, bem definido pela sua tradição. Pegar em melodias minhas, frases minhas, instrumentações minhas, não interessa a ninguém, não posso concordar com a existência de falsos Reich.

– *E os seus intérpretes? Por exemplo, recentemente o* Grupo 180 *de Budapeste interpretou obras suas minimais repetitivas...*

– Fico muito satisfeito por eles se tornarem tão conhecidos através da interpretação da minha música. Fui uma vez a Budapeste e conheci Timor Szemzso. Ele depois enviou-me uma cassete com interpretações

da minha música – foi um espanto. Desde então tornámo-nos amigos, quando vou à Hungria, costumamos estar sempre juntos. Ele entendeu a minha música estética e emocionalmente. O *Grupo* 180 é um esplêndido intérprete da minha música. O *Ensemble Intercontemporain de Paris* é fantástico a interpretar *Desert Music*, e Peter Eotvos, outro húngaro, é maravilhoso. Também o *Schoenberg* Wind *Ensemble* ou a *London Sinfonietta*...

– *Como aconteceu que Pat Metheny interpretasse* Electric Counterpoint?

– Foi uma ideia do produtor. Solicitou-me uma obra para guitarra eléctrica e sugeriu-me Pat. Pat é um guitarrista sublime. Como sabe, os guitarristas clássicos tocam com os dedos, e os eléctricos tocam com palheta. Então eu escrevi a peça em técnica mista – e o resultado foi brilhante.

– *Mas Pat Metheny marca a sua interpretação com o seu som especial, a sua concepção tímbrica* sui generis...

– Sim, é um facto, mas isso não adultera as minhas intenções. Por exemplo, escrevi *New York Counterpoint* para clarinete, e o clarinetista do meu *Ensemble* interpretou-o de uma forma demasiado pessoal, não gostei. Muitos pensam que a minha música é frívola, como se eu fosse um computador. Mas oiça a interpretação do *Ensemble Intercontemporain* e verá o seu grau de sensibilidade. Karajan dá sono ao interpretar *Rapsody in Blue* de Gershwin, mas é esplêndido para interpretar Bruckner. Glenn Gould soube recriar genialmente as *Variações Goldberg* de Bach.

Penso, todavia, que o intérprete não tem espaço para grandes mudanças, tem de estar sujeito à escrita, é essa a sua missão.

– *Há uns dias li num livro do francês* Antoine Golea *que Brahms afirmara: "Não há música sem pulsação".*

– Deve ser por isso que Brahms é o meu romântico preferido. Eu gostava de Bach, *Sacre du Printemps* e Charlie Parker – foram estas

músicas que moldaram o meu mundo musical. Sou pela flexibilidade do tempo.

– *Sabe que Espinosa era de ascendência portuguesa, judeu.* Dizia *que Deus era eterno e que nós vivíamos numa subespécie dessa eternidade. Sobre a sua música dizemos que a repetição o controla.* O *Steve Reich mesmo escreveu isso...*

– Sim, nos meus primeiros textos...

– *Para si, a religião é um material para música, como a mitologia?* Penso *que me estou a fazer entender...*

– Perfeitamente, é uma boa pergunta; de que forma a religião está na minha música?... Em 1960, eu era ignorante da religião, não digo que fosse agnóstico, já que não refutava a religião. A certa altura, quando escrevi *Drumming*, estive no Gana e comecei a admirar como a música se transmitia oralmente através da tradição e constatei que eu, de família judaica, não conhecia a minha própria tradição; eu e Beryl Korot começámos a ler a Bíblia. Tentei compreender o meu passado, a minha história. Não vou à sinagoga, mas a religião tornou-se um fundamento da minha vida. Na minha família diziam: "'Está errado ler os salmos em latim ou em grego, eles foram escritos em hebraico". Então, para escrever *Telihim*, aprendi o hebreu. Foi outra descoberta, o desvendar de outra verdade profunda, que estava dentro de mim. De qualquer forma, Stravinsky escreveu uma missa sem sentimento religioso, e Penderecki escreveu os *Salmos* da mesma forma.

– *Como música funcional?*

– Sim, exactamente, pode dizer assim.

– *Mas Messiaen era diferente, ele tocava órgão na igreja e era católico...* É *desta maneira que você entende a religião na sua* Música?

– Exactamente, é uma espiritualidade da obra, a sua dimensão tradicional.

Em *Different Trains* olho para trás, para os anos 1940, quando viajava de comboio de Chicago para New York – revivi o meu quotidiano, mas em *The Cave*, vivo o meu passado religioso. Aqui, a religião ganha a plenitude estética da música: através da minha própria espiritualidade, encontro-me em Deus com a Música.

Wolf Vostell

Apresentação de Vostell

Vostell é um dos promotores da vanguarda e da pós-modernidade. Figura entre os mais eminentes criadores contemporâneos e compositores musicais/multimedia.

Comigo passou-se o mesmo caso de Zappa com Varése; Zappa – que entrevistei em 1972, em Londres, para a revista pop *Memória de Elefante*, o que conduziu a um diálogo críptico impublicável – tinha preparado, como a coisa mais sagrada da sua vida, encontrar-se em privado com Varése, o qual faleceu nesse interim.

Numa manhã de domingo primaveril de 1974, um amigo meu, dono de uma galeria de arte, levou John Cage ao meu apartamento no Porto, onde o músico se encontrava para a inauguração de uma estância macrobiótica; tocaram à porta e eu, enrolado nos lençóis, não atendi; esperaria todo o mundo menos Cage; depois deste dislate, para mim atroz, preparei ardentemente uma entrevista a ter em Nova Iorque com o génio da contracultura, o Duchamp da Música; mas todos acabámos por perdê-lo, e a minha planeada entrevista ficou reduzida a pó conceptual.

Vostell veio dez anos depois a minha casa em Lisboa, fizemos um vídeo, jantámos e, tendo-lhe contado a minha peripécia cageana, decidimo-nos por uma entrevista; afinal esta entrevista surge incluída neste volume devido à impossibilidade de ter conversado com John Cage – com ela pretendemos dar alguns aspectos da arte *Fluxus*, do experimentalismo, da vanguarda, da performarte, de uma visão radical dos media, dos suportes e das tecnologias da música.

Membro fundador do movimento *Fluxus*, Vostell trabalhou, entre outros, com Cage, Stockhausen, Beuys, G. Brecht e Maciunas.

Desde 1958 que a sua arte surgiu de formas inesperadas por todo o mundo, e Vostell assentou parte das suas actividades em Berlim, Paris, Munique, Nova Iorque, e Malpartida (junto a Badajoz) onde fundou o seu próprio museu.

Para Vostell, a multi-estética acaba com as fronteiras artísticas entre os países. Desenhador, cineasta, pintor, escultor, ensaísta, encenador, filósofo, foi também compositor musical.

Foi um dos artistas mais polémicos deste século. A sua acção irradiante esteve na origem do *happening*, da instalação multimedia, da ilustração do corpo.

Hipertextual, vota na democracia dos materiais – entre o ser e o nada. A sua aventura radicalista como músico estava a par das do videasta, do torneiro mecânico, do pescador, do piloto aeronauta, do instalador, do estilista, do homem do lixo, do escanção, do toureiro, do viajante intercontinental e estratosférico, como ele próprio se imaginava.

Para Vostell, a "arte ensina a vida". Entre as suas mais importantes criações musicais multimedia figuram: *Kleenex*, 1962, para solo; *New York Times*, 1963, também para solo; *Fandango*, 1974, para dois violinos e um modelo; *Joana, a louca*, 1980, para modelo e electrónica; *Sibéria extremaña*, 1982, para acção, piano, zambomba e dois sopranos; *Os nus e os mortos*, 1983, para solo e acção; *Homenagem a García Lorca*, 1978, para acção, jardinagem e canto jondo; *O enterro da sardinha*, 1986, para baile, modelo, canto, acção e guitarra.

Vostell, recentemente falecido, pretendeu enfrentar o público face a face numa forma irracional e caótica, onde o próprio conceito de música é posto em xeque, a imagem do horror e da fantasia, o hipe-respaço e o ruído cataclísmico procuram uma nova conscien-cialização.

Tal como na música de John Cage, o qual Schoenberg não considerava "músico", a obra de arte de Wolf Vostell é uma lição sobre o absurdo.

Um mundo poli-artístico com grandes e insuspeitas repercussões no experimentalismo musical e na pós-vanguarda. Deixou-nos a radiosa reflexão sobre a liberdade na Arte, a luta constante contra o academismo e o formalismo teórico da poli-arte, como obra aberta em todos os sentidos (*de-coll/age*), como arqueologia do "saber futuro".

O seu lema está escrito pela História da própria Humanidade: "a Arte é Vida, a Vida é Arte".

Entrevista

1985

– *Que percurso o conduziu à gramática generativa da Música* Fluxus?

– Descobri o princípio *'de-coll/age'* em 1954; trata-se de uma estética da decomposição das formas de vida de objectos concretos como se fossem estruturas indivisíveis. Dei-me conta de que todas as alterações físicas dessas formas produziam um som. Aconteceria o mesmo com o cérebro? Que música bioquímica produz o nosso pensamento no instante em que se pensa na palavra música?

Um exemplo: na minha peça *Kleenex*, de 1962, quando, na actuação se partem as lâmpadas, elas deixam de dar luz, mas no mesmo instante produzem um ruído original específico. Outro exemplo: um acidente entre dois automóveis; ao chocar, produzem um ruído único também específico do acto. Só que aqui, o preço da sonoridade é muito alto, pagando-se algumas vezes com a morte.

A música *de-coll/age*, a partir de 1954, foi a minha contribuição para o movimento internacional *Fluxus*, que se constituiu em 1962, nos concertos em Wiesbaden, com George Maciunas.

– *Em que campo de acção social se situam os seus* multimedia?

– A ambivalência da nossa vida, sobretudo na segunda metade do século XX, produz actos e acontecimentos irrelevantes não explicáveis pela Lógica. Todo o ritual da vida é acompanhado por sons exteriores e interiores do corpo humano. O ruído dos reactores de um avião durante quatro horas de voo é uma companhia estética mais bela, mais relevante para o homem na segunda metade do século XX que uma ópera de Wagner de quatro horas. O som do avião é o acto de

voar. Não há voo sem som nem há som sem voo. Na ópera de Wagner, não se avançam quatro mil quilómetros. A minha *de-coll/age* multimedia consiste em juntar vários ruídos da vida e fazer destes elementos uma justaposição psico-acústica, incluindo o corpo humano.

– *Fale-nos da interconexão semiológica na sua* Arte Total.

– "Vida é Arte – Arte é Vida" – Vostell *dixit*, 1961.

– *Que relação existe, para si, entre grafismo e corpo?*

– Desde 1959 que faço partituras das minhas actuações, sejam *happenings* ou ambiente, mas a minha música, componho-a só com palavras, instruções verbais, muito breves, em forma de telegrama. Tome como exemplo: viaje num autocarro da linha PC (*Petite Ceinture*) em Paris durante cinco horas; ponha extrema atenção em tudo o que ouvir; faça a viagem só para ouvir (1962).

Nos anos 1970, o meu interesse virou-se cada vez mais para a polifonia vocal *de-coll/age* para cinco vozes, como na minha ópera *Fluxus O Jardim das Delícias* (1981), ou *Joana, a Louca* (1980). As partituras são em alguns casos, partituras *de-coll/age* de Scarlatti, Pergolesi e Bach ou lamentos sefarditas do século XV espanhol.

– *Como definiria o humor e os psicologismos específicos da sua obra?*

– Gosto muito de uma música estética que se move a passo de tartaruga, gosto das repetições dos motivos musicais (sempre usei estas repetições, particularmente nos meus filmes e vídeos do final dos anos 1950 e início de 1960), em tautologias da composição, sempre em paralelo com a acção visual. O modelo desta forma de decomposição está na vida. Esperar, esperar na consulta médica, esperar no aeroporto, esperar o táxi, etc., tudo isto é Música. Fazer da vida encontrada rituais acústicos-plásticos é a minha maior preocupação estética; aqui nasce um estilo vostelliano que, apesar de ser *de-coll/agista*, é arqueologia contemporânea. Vivam os Irmãos Marx!

– *Qual é a sua participação numa nova* Filosofia da Arte?

– Para entender a minha obra tem que reportar-se à infância na Alemanha cheia de angústias e perseguições, durante a Segunda Guerra Mundial. Compreendi, desde então, que toda a expressão artística deve estar ao lado dos marginalizados e ser o grito deles. O grito da libertação da arte não é só romper fronteiras estéticas; não! é também criar novas formas de comportamento de viver. A arte conceptual *de-coll/agista-fluxista* liberta-nos de nós próprios e não dos outros, como a arte dantes! Descobrir-se a si mesmo, estruturar o seu sistema nervoso até chegar a ser uma obra de arte, ou seja, cada homem é uma obra de arte!

– *Como vê a* Arte Portuguesa *de hoje?*

– A arte portuguesa é em geral muito conservadora mas, na sua minoria, mais vanguardista que nunca. Os frutos da vanguarda portuguesa ver-se-ão nos próximos anos.

(*Entrevista publicada pelo* Instituto Alemán de Madrid, *brochura* El Arte de Vostell, 1985. *Posteriormente, no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1986 – *editada no livro* Música & Mass Media, *Hugin, Lisboa*, 1995)

Daniel Kientzy

Apresentação de Kientzy

Daniel Kientzy nasceu em Perigeux, França, em 1951.Doutorou-se em "saxologia" pela Universidade de Paris, desenvolvendo apurado trabalho de nível teórico e pedagógico, nomeadamente ao escrever o tratado semafórico *sons multiples aux saxophones*, editado em 1982 pela Salabert; nesta editora, dirige a colecção Saxophone e publicou inúmeros trabalhos sobre a divulgação do seu instrumento de sopro.

Decidiu abordar a família inteira dos saxofones (sete, do sopranino ao contrabaixo) e, como virtuoso intérprete, criou prolificamente obras de música clássica contemporânea, tendo sido requisitado pelos mais notáveis compositores de hoje.

Este interesse permite-lhe produzir anualmente cerca de trinta estreias, abarcando um imenso repertório em variantes com orquestra, conjunto, electroacústica, solo, etc., o que tem permitido uma intensiva promoção do saxofone como instrumento solista no panorama contemporâneo.

Animador incansável da música contemporânea, com iniciativas em vários países, da Roménia a Cuba e ao Vietname, teórico e pedagogo, tem levado o saxofone a todos os cantos do mundo e impôs-se como o maior especialista mundial neste instrumento.

Inventor do sistema de espacialização sonora, a que deu o nome de eneofonia.

Grande amigo do malogrado compositor Jorge Peixinho (num entendimento extraordinário ao nível estético e político) gravou com ele o último CD do compositor português, *Peixinho/Kientzy*, editado na Strauss, 1997. Em 2001, foi editor-intérprete do disco *in memoriam Jorge Peixinho*, uma obra de grande significado estético e afectivo, antologia

de criações para saxofone, originais da autoria de compositores de música clássica contemporânea de todos os quadrantes geográficos.

Conheci-o alguns meses depois do desaparecimento do comum amigo Jorge Peixinho; foi-me apresentado pela Reina Portuondo, a sua companheira, e decidimos formar um grupo de música improvisada – com *Telectu*, corremos meio mundo em concertos e editámos um CD. O Daniel é uma pessoa única, generosa, de profundas convicções políticas e estéticas, um artista da maior dimensão.

Tem sido incansável divulgador da música de Peixinho por todo o mundo. Já actuou em Portugal várias vezes, como intérprete (Álvaro Salazar, Rua, Soveral, Rosa) e improvisador (com *Telectu* e Reina Portuondo); estreou a obra magistral *concerto para saxofone e orquestra* de Peixinho nos vigésimos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

É um admirador avisado da cultura portuguesa.

Entrevista

2000

– Primeiramente, estando a conversar com um instrumentista virtuoso, convém citar o teu instrumento de eleição – essa maravilha organológica inventada por Adolphe Sax *há cento e cinquenta anos; foi estabelecido no meio da interpretação moderna pela raciometodologia de* Marcel Mule, doxa *desde a* Grande Guerra.

– O saxofone foi inventado para satisfazer o tipo de virtuosismo do século XIX, que, aliás, continua, infelizmente, a ser o mesmo nos nossos dias; salvo excepções de uma nova conceptualização muito rara que viu o dia na segunda metade do século XX, principalmente no que respeita aos instrumentos de sopro.

No que respeita à intervenção de Marcel Mule, ela consistiu, essencialmente, em constranger as possibilidades naturais do instrumento para o tornar "académico" e conforme às "maneiras" de utilização dos sopros na sua época, imitando o violino, isto vivido no complexo de inferioridade do instrumentista que não possuía no seu repertório obras conformes ao pensamento musical burguês.

A propósito, convém notar que, no momento em que este processo se começou a desenvolver, nasceu a revolução musical do pós-guerra, aquela que tudo mudaria para os que vivem no tempo presente – a música concreta e os seus prolongamentos diversos, logo, uma compreensão completamente renovada de perceber e dar a perceber a matéria sonora musical.

Quanto à classificação de maravilha que atribuis ao saxofone, ela provém, essencialmente, da aliança de dois componentes que dão maior campo de liberdade a um instrumento de sopro: uma palheta batente simples e um tubo cónico; o resto reduz-se a uma pequena mecânica que, após 150 anos, continua falível.

– Sendo tu verdadeiramente o mais importante teórico da arte de tocar saxofone, de que maneira se estabeleceu a tua intervenção na História deste instrumento de sopro – como uma revolução técnica, uma clivagem?

– O meu trabalho consistiu, entre outras coisas, numa busca metódica de todas as possibilidades de fazer funcionar elementos geradores e coloradores do som – respeitante à palheta, à sua substituição pelos lábios, dita palheta lipal, fluxo de ar na palheta eólica, emissões bocais diferenciadas, tudo coordenado com as diferentes posições dos buracos abertos ou fechados que podem dar variegada conformação ao tubo sonoro (corpo do instrumento). Depois de uma análise do funcionamento singular do instrumento, que o mostrou à sua verdadeira luz: um utensílio para produzir sons e nada mais –, coligi, então, todas as formas de combinar o produtor de sons ou filtro natural, os meios bocais ou digitais de que dispõe o tocador de um instrumento de sopro com buracos laterais, como é o caso no meu trabalho com o(s) saxofone(s). Este trabalho foi motivado pela necessidade de encontrar meios expressivos e sonoros, mais possibilidades e sempre mais expressões e sensações para a criação musical.

Trata-se de uma revolução técnica e talvez, indo mais longe, estética: conceber um nova forma de olhar o instrumento e mesmo a própria Música.

– Tocas toda a família dos saxofones... podes falar-nos destes personagens do teu teatro musical?

– Considero o saxofone como um instrumento com sete faces e, mais precisamente, sete vozes, num parentesco extremo. Recorrendo a uma técnica realmente magistral na escolha de palhetas, boquilhas e embocaduras da mesma natureza para toda a família, obtém-se um comportamento homogéneo sobre os sete membros, tendo em conta que, quanto mais longos os tubos, menos amplo será o campo de liberdade, e mais o som será espesso.

Este problema pode passar-se relativamente a um só membro. Como é evidente, não se confunde o sopranino com o contrabaixo,

mas não me interessa reforçar as particularidades de cada um, excepção feita num quadro geral.

Sendo que cada um tem a sua dimensão física e, recorrendo a projectores de luz, podemos pensar num teatro musical quando emprego a família inteira; importante é que a passagem de um a outro saxofone seja precisa e discreta. Quando essa passagem é curta (numa peça escrita), trabalho particularmente a mudança e encontro a organização material apropriada. Também descubro meios para, em silêncio, tirar ou pôr a palheta, virar as minhas pautas... etc.

– Como intérprete, a tua especialização realiza-se num investimento libidinal, como numa monomania? Boulez disse: "se o intérprete fosse génio seria compositor" – claro que contornaremos esta alegoria. O processo de aprendizagem, dentro e fora do conservatório, passa pela experimentação de técnicas (por exemplo, a multifonia), elaborada por intérpretes, e um pouco instituída pelos compositores – a interpretação é só a restituição da energia autoritária do compositor ou vai mais longe. Ou seja, até onde vai a influência do intérprete sobre a composição?

– A minha relação com o saxofone não tem nada a ver com uma monomania; aliás, eu não gosto do saxofone enquanto objecto, ou mesmo pelo que ele representa para certo imaginário, utilizo-o apenas porque me oferece meios de produção sonora que me convêm como nenhum outro instrumento. Quanto a essa alegoria até custa a crer que Boulez tivesse proferido tal estupidez. A composição e a interpretação são duas partes da música (na concepção ocidental), a escuta/ entendimento é a terceira.

Se a composição precede a interpretação, aquela não é forçosamente superior a esta. Quem pode ficar emocionado apenas pela leitura de uma composição, quem pode rir até às lágrimas lendo uma peça teatral de Molière?

A arte da composição é tão importante quanto a da interpretação. Pondo a sua racionalidade em primeiro lugar, o século XX "inteligente" crismou a composição em detrimento da interpretação, relegando o sensível para o matematicamente incodificável.

A própria obra de Arte ultrapassa aquele que a assinou.

– *Em que consiste então o acto de interpretar?*

Interpretar não é somente produzir som, mas, antes de tudo, comunicar e comungar com o auditório presente ou virtual e, bem vistas as coisas, este acto não diz respeito à composição. Uma análise pontilista da obra não é suficiente para o intérprete – este tem de reivindicar o conteúdo como seu.

Se a obra for maravilhosamente interpretada, a audiência será transportada para outro universo sonoro; assim a partitura (que é um meio e não um fim) atingirá a sua plenitude, a existência real que acede ao momento efémero em que é partilhada com o auditório.

– E *qual é então o lugar do compositor?*

– Na música contemporânea, em boa verdade, habituámo-nos a execuções solfejantes, assumidas muitas vezes como interpretação...

A vontade do compositor apenas pode organizar os elementos por ele compreendidos como eficazes para atingir certos estados.

De modo algum a obra contém a energia do compositor; se a contém implicitamente o compositor nada mais fez que incluir acções que sabe corresponder ao que deseja – mas nenhuma vontade composicional transformará em transparente um fortíssimo de tambor, um *piccolo* num momento de subtil ternura, ou *pizzicati* de violino no agudo em momentos telúricos.

Pode haver uma influência do intérprete sobre o compositor, mas só pode existir antes da composição – depois de a composição estar escrita, o executante apenas pode focalizar pequenos detalhes.

– *A partitura é um pensamento formal e musical, sinónimo de representação de modalidades e convenções, transmite informações ao intérprete (por exemplo, categorias como notas, frases, contraponto, timbre, métrica...) – na escrita contemporânea essas informações são plurívocas. Como criador, de que maneira te aproximas do pensamento artístico inerente à partitura?*

– As partituras do século XX aumentaram as quantidades de informação expostas aos intérpretes (por vezes, de maneira irrealista).

Atingiu-se a vontade de anotar ritmicamente o rubato através de valores inverosímeis e irracionais. Estas informações, por mais interessantes e importantes que sejam, podem fazer crer que tudo o que devemos fazer como intérpretes está integralmente escrito. Trata-se de um equívoco extraordinário porque, se pensarmos no que se passa na percepção de um segundo de som num instrumento de sopro ou de cordas friccionadas, não há lugar sob a nota para começar a descrever os primeiros dez milésimos de segundo.

– *Mas propõem-se ao intérprete novos tipos de notação...*

– Outros tipos de notação (eu mesmo inventei dezenas) apareceram para diferenciar novos modos de tocar. Embora sejam mais precisos, mantêm uma relação incompleta com a descrição do fenómeno sonoro, como no solfejo tradicional.

Para descrever a minha abordagem de cada obra, posso dizer que ela se opera por uma imersão na peça até sentir uma finalidade, a qual não fará sentido se eu não encontro em mim mesmo os elementos que lhe correspondem, e estão em ressonância com ela. Os que me escutam devem ter a sensação de que o que eu toco são as minhas próprias "palavras musicais" – como um actor, o tempo da peça ou do filme dão a impressão de ser o personagem que ele representa, mais ele próprio.

Isto é relativamente simples porque eu toco a música do meu tempo, e, por mais singulares que possam ser, as obras são feitas por e para homens como eu – e se, ainda por cima, eu trabalho estas obras com os compositores, estes podem precisar-me oralmente o seu pensamento.

– *Na tua arte de solista reparamos na manipulação de dispositivos electrónicos, na captação do som, na expansão espacial pela eneafonia, etc... uma força escondida que nivela, contraria ou imita o gesto do intérprete. Utilizas o instrumental electrónico como um conformismo tecnológico ou como invenção?*

– Não se tratará propriamente de invenção ou conformismo; no âmbito da música electroacústica, que gosto de praticar, trouxe um desenvolvimento novo, expressivo e estético, o emprego reprodutível das possibilidades de coloração e espacialização; de um lado, o meu som e suas transmutações, de outro, a espacialização intrínseca e puramente acusmática. Trata-se de um trabalho de música de câmara, transcendida pelo poder de que dispõe o parceiro, no meu caso, a Reina Portuondo, manipulando o dispositivo electroacústico, ouvida finalmente como timbre daquele que toca o instrumento natural – uma concordância ao mais alto nível deve presidir ao funcionamento deste novo tipo de música de câmara.

Neste ponto posso dizer que eu e a Reina Portuondo inventámos uma nova música de câmara, mas, como ninguém se apresenta como inventor de uma outra mais antiga, esta afirmação soará um pouco leviana. Em contrapartida, eu consolidei um sistema material para concretizar os desejos musicais transcendidos pela electroacústica e a espacialização, que desenvolveram e influenciaram a minha forma de pensar os sons e o espaço. É evidente que devo abstrair-me desta dimensão quando toco em companhia de uma orquestra.

– *Como encaras a obsolescência do equipamento informático – a permanente reconsideração ao tocar sobre sons fixados, as duplicações, problemas de intonação, higiene ou esterilização da matéria gravada?*

– O problema da obsolescência não é verdadeiramente grave para mim, porque, vivendo musicalmente no instante presente, os dispositivos profissionais de alto nível não evoluíram muito nas suas qualidades nos últimos dez anos. Além do mais, esses meus aparelhos são fisicamente os mesmos, como os meus saxofones. A sua intervenção é fixada numa partitura, e eu utilizo sempre os mesmos processadores. Os sons fixados não apresentam uma problemática diferente de outras que se nos propõem, e procuro, da mesma maneira, encontrar as minhas soluções apropriadas.

– *A manifestação do som dispensa o visual, a oralidade da improvisação é um acto de independência em relação à partitura. Qual a diferença na tua execução enquanto intérprete e improvisador?*

– A diferença fundamental entre a minha postura de intérprete e a de improvisador é que, quando interpreto, sou naturalmente igual a qualquer outro executante de um dado escrito – bem entendido... com os meus meios próprios, mas não sou totalmente eu mesmo, apesar da influência da minha personalidade artística.

Quando improviso, o meu estado psicológico é deveras diferente do de intérprete, sou eu mesmo; todavia, nesta situação, o devir da música é imprevisto, quer esteja a tocar só quer acompanhado.

– A *música de massas* (etno, jazz, pop rock, *etc.*) *baseia-se sobre um princípio de identidade de notas, de escala, de medida, de estereótipos da expressão, entre outros valores, muitos transmitidos pela tradição oral – o* jazz *é a grande arte musical da cultura negro-americana. Qual a tua opinião sobre o* jazz, *considerando a sua importância no mundo do saxofone?*

– No que respeita ao saxofone, e mais precisamente à utilização deste, a minha relação com o *jazz* é como que inexistente.

Mesmo como consumidor musical, para lá das celebridades do *jazz* que só na Lua conseguimos evitar ouvir, escutei muito pouco desta área "complexa" da música popular. Se, consensualmente, o *jazz* teve uma importância muito forte no saxofone em geral, não lhe atribuo pessoalmente grande influência, nem sobre a maneira de tocar o saxofone ou como género de música popular.

O que admiro no *jazz* é ter desenvolvido uma exigência e ambições jamais atingidas no quadro da cultura popular ocidental – já que o *jazz* é uma espécie da música ocidental colorida de africanidade.

– *Queres citar-nos alguns compositores que mais contribuiriam para a história do saxofone?*

– A história do saxofone é muito recente, e essa questão implica um academismo no qual o saxofone, apesar de todos os esforços da escola clássica, não tem lugar. Quanto ao período "hiper" contemporâneo, a minha forma de entender a música não me fornece argumentos para responder a essa questão. Para ser mais preciso, não

quero escolher entre as mais de trezentas obras escritas para mim, nem entre os compositores que as escreveram, mesmo que eu possa ter mais afinidades afectivas ou estéticas com alguns.

– *Queres fazer referência à intervenção técnica e estética de outros colegas saxofonistas?*

– Quase não oiço outros saxofonistas; por um lado, porque não sou um saxofonidólatra, por outro porque me reservo mais à música electroacústica e, em particular, acusmática.

Além do mais a minha trajectória enquanto artista-intérprete explorando o saxofone nunca foi a de imitador. Nunca senti necessidade de ouvir fosse quem fosse, pelo contrário.

Quanto aos meus estudos escolares de saxofone, não foram no sentido da imitação, limitei-me, no Conservatório de Paris, a reproduzir com a maior disciplina um *standard* hiperformatado (réplica de um do meu professor do Conservatório de Limoges), *standard* que abandonei imediatamente após o meu primeiro prémio recebido, caucionado pelo seu fundador, Marcel Mule, que fazia parte do júri que me atribuiu o galardão em unanimidade.

– *Na situação actual da música na pós-modernidade, pela fragmentação em estilos, géneros, correntes, etc..., mantém-se todavia a significação hierarquizante do virtuosismo, o pedestal retrospectivo dos grandes instrumentistas num objectivo inefável e sem discussão. A falta de um sistema global de sociocomunicação abandona os instrumentistas e as instituições da arte musical contemporânea. Os músicos estão a perder a sua autonomia?*

– No mundo vanguardista em que evoluí não há pedestais para nós, raros intérpretes considerados no universo dos compositores. O pós-modernismo é mais falado que conhecido nas salas de concerto. Os intérpretes da música de vanguarda realmente dedicados, e que vivem exclusivamente para e por ela, são em tão reduzido número que são forçosamente autónomos; mas nesta pequena frente, a maioria apoia-se no nome de compositores célebres e não sobre obras

nas quais eles acreditam e querem partilhar com o auditório. Claro que não estou a incluir outros instrumentistas que são levados pelas estruturas da música contemporânea a tocar como solistas. Quando este tipo de músicos abandona estes conjuntos orquestrais, é para executar música clássica como ideologia dominante.

– *O público glorifica o intérprete, com o público estabelece-se um encontro pessoal e directo em concerto e indirecto na massmediatização (sirva de exemplo o disco, a TV, a rádio) – se o compositor pode dispensar esta aventura, o intérprete vive perante um público. Que importância dás ao público? Qual o teu conceito de* performance *e cenografia?*

– Na vida musical, o elemento principal é o público, mais precisamente a existência potencial e certa de seres humanos sensíveis ao fenómeno psico-sonoro. Compositor e intérprete não fazem sentido sem o público, mesmo que seja ele em quantidade muito reduzida.

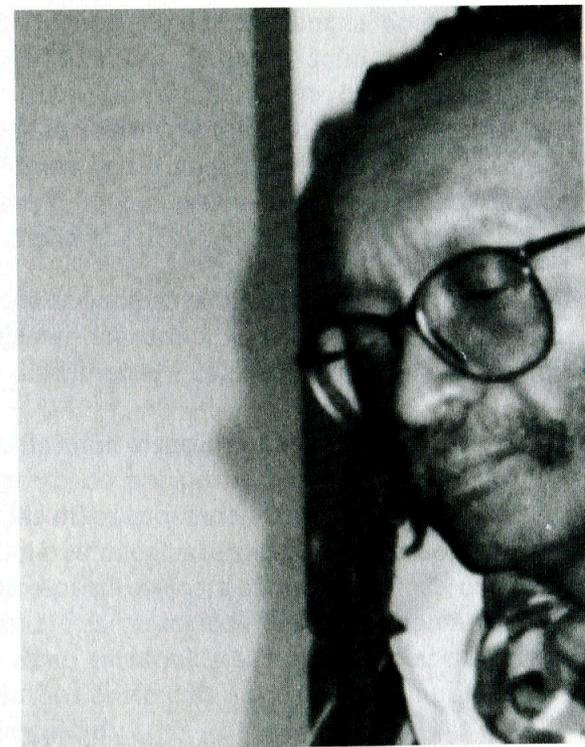
O momento de contacto entre público e intérprete é qualquer coisa que todos crêem compreender, mas é elevado a esse estado pelo que se ignora: a música.

O meu papel é transportar – através do conteúdo da obra, e que vai muito mais longe do que aquilo que o compositor creu ou quis escrever – uma audiência fora do tempo durante a duração de determinado concerto.

Quanto à interpretação de estúdio via fonograma, esta solicita ao intérprete uma atitude diferente, já que se destina a várias pessoas em momentos e lugares variados.

O público pede imaginação ao intérprete. Justamente, no quadro da música de vanguarda, esta imaginação é difícil de "manobrar", pelo motivo da raridade de difusão desta música.

(*Entrevista publicada na revista* Atlântida, *Açores*, 2001; *e no semanário* O Diabo, 2000)

Cecil Taylor

Apresentação de Taylor

Cecil Taylor é o último moicano do *jazz*. Pianista, poeta, performartista, dançarino, pensador, artista do corpo, sobretudo, um espírito eminentemente culto. Como pianista, é por certo o maior improvisador do século XX: atonalidade, *clusters*, efeitos percussivos, construtivismo rítmico, filigrana melódica, estruturação gestual, contrastes súbitos, texturas impressionistas, figuras assimétricas, reiteração, devaneio onírico, ritualização, deriva poética.

Um génio da História do *Jazz* mas também o demiurgo músico-intérprete-actor-poeta-*performer*-dançarino.

Ainda hoje, Cecil dificilmente é compreendido pelo conservadorismo do *jazz*.

Os signos gestuais da improvisação definem-se num investimento puro de energia, exacerbado por poses xamânicas; o contraponto hiperactivo e figural das mãos esquerda e direita, no súbito desenho da mais límpida melodia; estratégias técnicas de agressão, percutindo as teclas com os punhos, os cotovelos, a palma das mãos – um sentido eminentemente cósmico e escatológico – desenho enigmático da improvisação, talvez só como em Monk, visão mimética e actual da teosofia de Scriabine; alusões abstractas à escrita contemporânea para piano com imbricações *gospel*.

Coreografia magnífica, exaltada pelo grito, incrustada de onomatopeias, *sprachgesang*, enunciados fantasmagóricos até que a voz se materializa no corpo do próprio feiticeiro.

Sentado ao piano, inicia a convocação de espíritos ancestrais, porventura africanos, e desencadeia um fluxo paralógico ininterrupto atemático, dissimétrico, jogo de harmónicos e ressonâncias: música que é intuição do instante, vivência poética aberta.

A convenção académica (embora Cecil tivesse estudado Webern) etiqueta a sua música de atlética, pelo investimento corporal, mas descobre outros valores enraizados no *jazz*, reminiscências as mais primitivas da música negro-americana. Taylor é contra o julgamento porque, no seu acto libertário, abre o mundo a novos sentidos artísticos e existenciais.

A sua obra encontra-se editada em centenas de discos, dos quais seleccionámos alguns, que são obras-primas do piano, do arranjo, da orquestração, da improvisação ou do Jazz:

Jazz advance, 1956; *trance*, 1962; *conquistador*, 1966; *unit structures*, 1967; For *Olim*, 1987; *leaf palm hand*, 1989; *pleistozaen mit wasser*, 1989; *riobec*, 1989; *live in Vienna*, 1991; *celebrated blazoons*, 1993, *the tree of life*, 1998.

Tivemos esta conversa na Casa de Chá de Serralves, no Porto, logo após o concerto mágico que nos ofereceu. A sua voz feiticeira, as pausas enigmáticas, as interjeições teatrais; saboreando o pouco fresco champanhe; mímica e declamação... litanias proferidas por um taumaturgo.

Entrevista

1999

– *O Cecil Taylor é conhecido como pianista. Nos nossos dias, há uma maioria de pianistas envolvidos com a electrónica; você tem recusado esta postura... no entanto a sua música é produzida via micro, altifalante, computador... O que pensa sobre a relação entre a música, a electrónica e a informática?*

– Não penso nesse assunto! Pela simples razão de que o som tem a sua própria electricidade, relacionada com a sensibilidade de cada um.

O piano, por seu turno, apresenta-se como uma matéria sonora, e o músico controla essa matéria.

Portanto, não se trata apenas de ser pianista, mas, antes, da organização de estruturas do som e da capacidade de as repetir. A ideia de forma é a prática de uma ordem sonora durante a actuação; queremos torná-la viva, fazer com que ela seja a variável da ideia original. Ao entendermos isto, admitimos diversas formas de criação, independentemente do seu contexto tecnológico.

– *Gravou* "chinampas" *para voz e percussão, numa acepção puramente poética e, frequentemente, apresenta-se como dançarino e actor em espectáculo...*

– Quando eu penso em literatura, penso, entre outros, em Jean Genet; se danço evoco os *tap dancers* negros Nicholas Brothers... Paul Taylor, Jerome Robbins, Katherine Dunham..., penso na pintura, na arte copta do século XIII; penso a voz e o movimento... no teatro Kabuki, no *Living Theatre*... trabalhei no Japão com o performartista Mino Tanaka, ambos sob influência de Artaud; quero dizer, disponho de uma fonte infinita de inspiração.

Os bailarinos contemporâneos são extremamente limitados na sua técnica; por certo, eles não concordam com esta minha constatação...,

o corpo deles não tem noção de relaxamento e tensão; apenas procuram atingir um nível técnico predeterminado, não têm a noção da cultura a que pertencem...; a *breakdance* foi o capítulo mais importante da dança americana dos últimos vinte e cinco anos.

Repare na arquitectura da ponte *Golden Gate* em São Francisco, só é bela a paisagem circundante; mas as pontes desenhadas por Calatrava possuem magia, olham-se por diferentes ângulos, e vemos a estrutura em permanente mudança.

Tudo é uma questão cultural... O imperialismo não funciona porque submete as estéticas, impede a abertura e a surpresa.

– Que é para si um compositor?

– O compositor é apenas aquele que controla o material sonoro. E cada cultura tem o seu sistema de controlo de um material específico. Cada uma das peças que eu hoje executei poderiam ser tocadas, som por som, como originalmente as concebi. Mas não era esse o meu propósito, o meu propósito era fazer viver os sons, empregando diferentes articulações. Quem está por fora dificilmente entende o fenómeno da improvisação; fazer com que os ossos do corpo respondam à essência vibratória do som. Na dialéctica da vida nunca somos os mesmos. Então a composição, ou seja, a organização dos sons, será sempre um processo de mudança... O mais significativo aspecto dessa organização é o ritmo... É como a dança das estações, faz parte da natureza: no Inverno, não pode ver a folhagem das árvores; quando chega a Primavera, assistimos a uma mudança, uma mudança de ritmo – o ritmo é o fundamento da vida.

– Permita-me colocar-lhe a questão de outra maneira: um compositor como Boulez inscreve a composição numa partitura com o propósito de vir a ser integralmente executada pelo intérprete...

– Não me interessa isso. Eu dito notas aos músicos, pela simples razão de envolvência no espírito criativo. Muito embora haja uma propedêutica, o resto é com eles... Por exemplo, quando fui trabalhar

com o coreógrafo Barishnikov este solicitou-me uma partitura, e eu disse "não trabalho assim"... O músico deve dar o primeiro passo ao mesmo tempo que o coreógrafo.

A análise de uma obra de Boulez mantém os mesmos pressupostos de uma de Beethoven, está tudo no papel, o processo não mudou; se olhar para cada uma das suas partituras, o processo de leitura é o mesmo... Ah! A surpresa é quando se muda o conceito original; ao escutar *diminuendo and crescendo in blues*, de Ellington, observa-se, trinta anos depois, que o conceito mudou, mas, evidentemente, as notas estão lá, são as mesmas. Ou quando se ouve Billie Holiday cantando as mesmas canções, e ouvimos as intonações mágicas, compreendemos o seu processo de criação. Contrariamente, na música do tipo da de Bob Dylan, as palavras são um simples veículo... No teatro Kabuki, percebemos o movimento das vozes... como no deleite de ouvir a guitarra de Segóvia... sentimos como é maravilhoso estar vivo.

– Salvo erro foi Adorno que disse que a improvisação no jazz *era um álibi para a incoerência.*

– O problema dessas pessoas é que não entendem... e não deviam falar de coisas que desconhecem... Não compreendem a conexão histórica da cultura... linguagem, alimentação, temperatura, jogo, afectos da criatividade... A música europeia escrita é recente; se focalizarmos a milenar orquestra balinesa já podemos perceber muita coisa, falar de tradição.

A palavra *jazz* também já não significa grande coisa, é uma palavra esvaziada, vagamente correlativa ao contínuo histórico africano, ao nativo americano e ao emigrante europeu.

– Concede algum crédito à crítica musical?

– Não, de modo algum, são normalmente maus jornalistas. Só me interessa ler poetas e escritores criativos. Os críticos que escrevem sobre música estão apenas à espera de notoriedade para publicar a sua primeira e pobre novela...

– O Cecil tem tocado sempre com os maiores vultos do jazz; tem recentemente escolhido improvisadores europeus como parceiros... mas nunca optou por executantes de música indonésia, indiana ou, sirva também de exemplo, a música dita espectral...

– Com Ellington, aprendemos que podemos trocar ideias com outras comunidades... Especialmente hoje, todos temos acesso à informação. No entanto, não sinto necessidade de tocar com esses músicos que citou por mais excelentes que sejam... Toco com músicos que entendem o objectivo estético que proponho... Tocar hoje com Tony Oxley ou William Parker é idêntico ao tempo em que tocava com Jimmy Lyons ou Andrew Cyrille. Em todas as situações, estabeleci um princípio estético. Afinal, hoje, na América, somos enganados com Winton Marsalis, que é uma regressão na linguagem mágica de Cootie Williams, Tricky Sam ou Roy Eldridge... Miles no seu período genuíno...

– Com Coltrane?

– Exacto! Mas a grande mudança de Coltrane começou em 1957, quando tocou com Monk. Em Monk, sabemos o que é uma nota, tudo o que se pode fazer com ela e o seu significado. Monk, na sua mestria, sabia da mudança de intervalos em diferentes registos, cada nota soava de maneira precisa. Pode também ouvir-se Mary Lou Williams, que é do tempo de Earl Hines, tocar temas do *bop* como *Night in Tunisia* ou *Round Midnight* – sem perda de sentido cultural, como discurso da evolução. Gil Evans compreendeu muito disto tudo, sendo branco...

– Para estudar Bach ou Stockhausen temos a partitura. Mas quando queremos observar a sua obra ou a de Charlie Parker referimo-nos ao disco.

– Pessoalmente, raras vezes oiço os meus discos... como participei neles, lembro-me do que fiz.

– No entanto você refere o trabalho de Scott Joplin e nunca tocou com ele...

– O problema dos intérpretes clássicos em tocar Joplin é que não sabem como fazer... A questão não é um punhado de notas... é a história de uma cultura que diz como tocar essas notas, o sentimento, a expressão, tudo aquilo mantém essa mesma cultura viva. Em Fats Waller, cada nota é uma pérola, o seu controlo do piano é maravilhoso... No Conservatório, dizem: "deve-se tocar esta e aquela nota", mas escapa a essência, cada nota em Fats tem a sua própria vida, como no fenómeno de Bud Powell ou em Ellington, que tocavam o piano em toda a sua extensão.

– Du Bois dizia que tinha de suportar a dualidade de ser americano e negro. Acha que algo está a mudar na América?

– Bem... os geneticistas dizem que o conceito de raça é insignificante. Se olhar como antropólogo verá que o primeiro bípede, o primeiro humano, passeava na área da Núbia. Todas as culturas têm a sua magia e nenhuma é suprema. O que é supremo é a espécie humana, criadora do novo... Se nos rendermos ao conceito de glória e espiritualidade na Arte, então estamos no caminho para a liberdade... o viço destas árvores... a polifonia da folhagem...

– Nestes dias, estamos envolvidos pelos media, pela informática; mesmo agora, estamos a captar as suas imagem e voz em vídeo...

– Estou sempre a ver TV, assisto à desintegração da vida na nossa sociedade; se passar em Nova Iorque, verá o espantoso retrocesso moral e a baixeza do espírito humano; o povo está sem ideias, vê-se apenas a ele próprio na TV... é decepcionante... uma abominação sem limites... Vietname, Iraque, Granada, Panamá, Kosovo, Timor..., podíamos definir esta sociedade dita avançada e democrática pela medida da destruição de seres humanos... *justice is just* ICE!

– Suponha um Festival de Jazz que preparou este ano uma homenagem doméstica e yankee a Ellington... Agora o jazz está a ser branqueado por um academismo incoercível; você, para aprender música, também frequentou um Conservatório...

– Ama-se para destruir... A música é o ritmo do universo, o movimento dos continentes... O dilema dos académicos é estarem sempre fora do regime da criação... cristalizam as formas, forjam atitudes, reescrevem para eles próprios uma história, impõem uma noção estética que nada tem a ver com a dos verdadeiros músicos; é sempre divertido falar deles por causa da sua afectação. Sentem-se possuidores de uma verdade e de um poder... Afinal, o que sabem eles da noção de música como magia?

Mais um pouco de champanhe...

Em primeiro lugar, eu não sou propriamente um músico de *jazz*. Ellington dizia que o músico de *jazz* deveria tocar a música radicada em todas as culturas históricas, é este o processo de fazer música. O erro dos minimalistas estava em adoptar a forma musical das diversas culturas sem atender à sua mágica..., e Phillip Glass sentou o cu neste pressuposto; é a presunção do colonialismo... O ensinamento autêntico da música está muito para além dos métodos para atingir certos formalismos... Não se pode ensinar a magia de Sarah, Ella, Billie, Lena, Aretha, Betty... que vem da profundidade sensível e de uma ordem maior que é a sua própria cultura.

– Já gravámos quase uma hora de conversa. Gostaria de abordar algum último tema?

– Um jovem veio a uma aula minha, há vinte e cinco anos, e fez um comentário. Disse que a lógica é o mais baixo nível da magia, isto correlativo à discussão que na ocasião estávamos a ter sobre ciência. Imagine que um míssil pode destruir uma escultura níger, que remonta a um período anterior à chegada dos homens da rainha Vitória, apagando todos os vestígios da vida de uma cultura; todavia uma escultura semelhante chegou às mãos de Picasso para dar um novo passo na arte universal como hino à vida.

Pense no custo da tecnologia que teve de ser desenvolvida até que a embaixada chinesa fosse bombardeada em Belgrado... Esta semana comemora-se o trigésimo aniversário de Sheppard e do pessoal que foi à Lua... O que eu pergunto, neste momento, é da contribuição

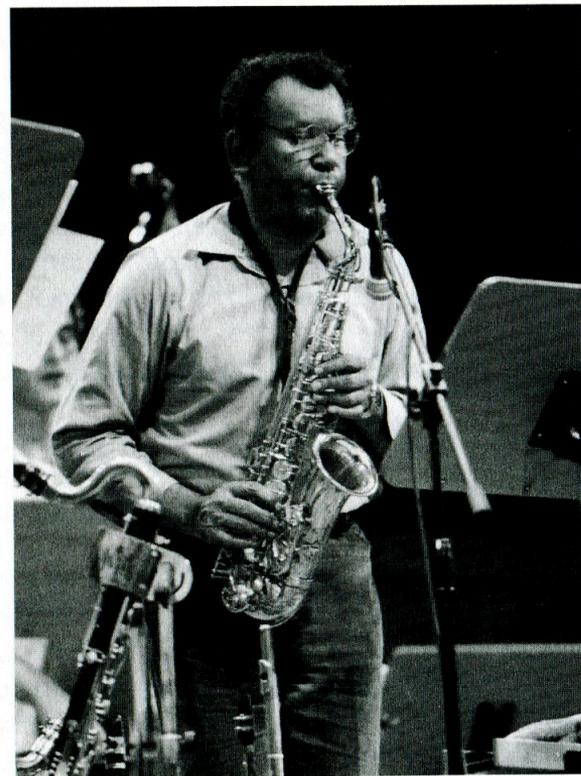
desse facto para mudar a situação do povo apalache, dos *ghettos* na América? Sabemos de Napoleão, de Hitler, do Império Britânico, que mais havemos de lembrar?

Os guerreiros recebem sempre condecorações que significam a destruição do homem e da natureza que eles trouxeram. Felizmente que as culturas serão sempre lembradas pelos que criaram magia... arte... música... Aqueles que investigam e continuam a aprender sobre a glória da manifestação da vida.

A Música é o que nos dá a maior felicidade, a todos nós. Não tem nada a ver com indivíduos, mas sim com o espírito da Natureza que nos invade, porque nunca saberemos o porquê de nos tornarmos músicos.

A música é a celebração da vida.

(Video-tape *de Paulo Costa; tradução do inglês por* Carlos Andrade *– entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1999)

Anthony Braxton

Apresentação de Braxton

Anthony Braxton, nascido em Chicago em 1945, é considerado o mais intelectual de todos os músicos da História do *jazz* e aquele que levou para muito longe as possibilidades de renovação deste estilo musical; mas é muito mais do que isso – sem dúvida o mais destacado compositor negro-americano de música clássica contemporânea.

Saxofonista, clarinetista e pianista, instrumentos onde inventou outras semióticas da improvisação, destaca-se por uma actividade ímpar como pedagogo, estudioso e divulgador da Música.

Filósofo eminente, levantou, como escritor e crítico da cultura, uma vastíssima terminologia hermenêutica, epistémica e estética.

Criou, igualmente, uma musicografia revolucionária. Foi o arquitecto de uma prodigiosa discografia que marca, definitivamente, os discursos do *jazz*, da nova música improvisada e da composição clássica de hoje.

Braxton foi o primeiro saxofonista de *jazz* a editar um disco em solo absoluto e a realizar concertos neste contexto. Desmond, Marsh, Dolphy, Parker ou Ornette, servem, não como modelos, mas como matérias fractais sabiamente estruturadas pela mais eloquente idiossincrasia.

Desde os anos 1970 que o seu *Quartet* tem sido banco de ensaio das mais extraordinárias teorias e concepções musicais – este conjunto instrumental assumiu a importância histórica só antes alcandorada pelos de Benny Goodman, Miles, Brubeck, Ornette ou Coltrane. Fundou a *Creative Orchestra Music*, onde Braxton indica novas

zonas de complexidade entre o homem e o instrumento, a composição e o intérprete; uma proposta de interacção através da escrita críptica, projecto exaltante de nova notação. Braxton concilia um conhecimento profundo do classicismo europeu (que vai de Hildegaard Von Bingen a John Cage, de Bach a Stockhausen) e mundial, de Muddy Waters a Ravi Shankar, de Carrillo a Partch – numa capacidade superior de análise do serialismo, do contraponto, do modalismo –, visão lúbrica de músicas etno, populares e experimentais.

Uma semiologia hieroglífica sucede-se nas partituras/montagem: com colagens, grafismos, signos da banda desenhada, prosódias – orientando a interpretação para o teatro instrumental.
As permutas tímbricas, orquestrais ou estilísticas são constantes, movendo-se num painel alegórico. As composições são polivalentes: elas interceptam-se em citações, acoplagens, estrias, movimentando--se num magma rítmico em perpétua mudança.

Molar, a sua composição abrange grandes panos sonoros, *drones*, majestosas tessituras, ampliações de massas dissonantes; molecular, ela movimenta células melódicas e rítmicas, intercâmbio desusado de acordes, impulsos aditivos, pontilismo – arremete para situações microtonais, polirrítmicas, num assombroso desfile de simulacros.

Escreveu ensaios do foro autocrítico, da reflexão exótica da filosofia da música, de uma reverificação da História do *jazz* e da música planetária.
Inventor de bizarra terminologia, interessam-lhe sempre a linguística, especialmente a disciplina da fonética, a antropologia cultural, indo até ao horizonte do mistério e da parapsicologia.

Uma abundante edição literária, recheada de secretos saberes, e uma discografia ímpar na sua prolixidade, onde nos expõe e põe em prática uma nova filosofia, do *jazz* e para lá do *jazz*. Arte da combinação e da síntese, da hiper-racionalidade e do intuicionismo – inspiração que é um caudal de fluxos espraiando-se na abstracção das músicas do mundo.

Da copiosa edição discográfica escolhemos ao sabor do gosto: *three compositions of new jazz*, 1968; *Creative Orchestra Music*, 1976; *performance*, 1979; *duet: live at Merkin Hall*, 1980; *composition no.* 96, 1981; *four compositions – quartet*, 1984; 19 *(solo) compositions*, 1988; *seven compositions* (*trio*), 1989; *four (ensemble) compositions*, 1992; *duo* (*London*), 1993; *ensemble* (*New York*), 1995; *solo piano (standards)*, 1995; *composition no.* 1022, 1996.

Anthony Braxton é o músico de *jazz* mais erudito de todos os tempos e uma figura carismática e singular da música americana contemporânea.

Entrevista

1999

– Poderemos começar abordando alguns aspectos da sua própria teoria da música. Assim, entre a profunda e enorme terminologia – já que numa entrevista não podemos focar todos os aspectos –, escolhemos o seu triatlo "restruturalismo", "estilismo" e "tradicionalismo ". Pode esclarecer-nos a tripla significação?

– Muito bem. Observei a evolução da informação humana em três categorias: a primeira sendo a evolução restrutural, que envolve o realinhamento de definições, descoberta, procura e desenvolvimento; a segunda é a experiência estilística, e a terceira versa sobre músicas tradicionais e a investigação das tradições na História. Uso os termos *restrutural*, *estilístico* e *tradicional* como convenientes para estabelecer os parâmetros da mudança estilística e a sua evolução dinâmica. Estes termos correspondem ao estudo que venho a fazer desde há trinta e quatro anos, a que dei o nome de tri-cêntrico.

Interessa-me a música de Bach ou Beethoven, o *hip hop* e outras músicas de hoje, as músicas populares –, e posso levantar as zonas de restruturação; por exemplo, o mundo da descoberta e da mudança ao nível dos sons.

Assim, o restruturalismo é o contínuo – quando é total, conduz ao caos. O estilismo representa a estase. O tradicionalismo é uma forma de olhar o passado das músicas.

Cada cultura musical é um modelo que bascula entre o velho e o novo, o passado e o presente. Isto permite-nos avaliar os fenómenos de investigação e desenvolvimento da música... a passagem do contínuo europeu para as complexidades do modelo transafricano...

– Cecil Taylor disse-me que o senhor era "entre nós o que melhor conhecia a escrita da música europeia" (sic). Este "entre nós" significa alguma coisa

para si? Não querendo impor uma etiqueta racial na sua música, ouso perguntar: considera tão importante para o jazz *a intervenção histórica de dois grandes bateristas, a do afro-americano* Jo Jones *e a do suíço* Daniel Humair?

– Está a pedir-me que os equacione ?

– Não é bem isso... O senhor tocou ontem com alunos seus, todos eles brancos... mas referia-me ao contínuo da música de jazz... Jelly Roll, Armstrong, Ellington, Parker, Monk, Miles, Ornette... *e por aí fora... Um pianista e compositor como* Monk *marcou a história do* jazz *como* Manet *marcou a pintura impressionista... Durante o século* XX, *a palavra* jazz *circulou não apenas como um rótulo, mas significando um determinado género de criação musical... O senhor usa o termo* jazz *inúmeras vezes e em muitas circunstâncias apresenta-se como músico de* jazz...

– Sim... uhmm...

– O Messias *de Haendel teve estreia mundial em* Nova Iorque *no tempo do autor... Está a ver, tivemos um período de criação da música barroca... que já acabou... A sua hesitação em responder prende-se com o facto de considerar que o* jazz *acabou?*

– Essa é uma pergunta maravilhosa e pertinente! Se olharmos para trás, até 1900, podemos esclarecer muita coisa... No meu entender, o que é apelidado *jazz* é uma construção artificial que permite isolar a invenção dinâmica da comunidade afro-americana, de forma a poder-se controlar política e culturalmente esse contínuo criativo.

Estabeleceu-se uma linhagem desde os mestres de New Orleans até Miles Davis... Não até ao sr. Marsalis, porque este apenas é um estilista. Mas se falarmos deste contínuo, com toda a razão, há muitas coisas a reparar: quando dizemos que o primeiro *jazz* está no discurso de Nova Orleães, estamos a criar um mito; é frequente falar das experiências icónicas através de artifícios, como o *quociente intelectual, ritmo* e *swing*, comparando-os com a grandeza intelectual dos europeus e a precisão científica da sua música clássica. Há um erro, próprio da

patologia política e racial, que é esquecer e isolar as experiências da comunidade afro-americana, como se esses grandes e legítimos nomes do *jazz* que citou surgissem do vácuo, vindos magicamente da festa dos escravos das plantações... Penso que é racismo apreciar o *jazz* através de valorizações e critérios de outra cultura, a qual se considera a si própria como superior.

– Milford Graves *dizia que o* swing *era um preconceito da crítica; todavia o senhor está a tocar num festival de* jazz...

– A realidade musical é compósita e interactiva – para europeus e para afro-americanos, para os povos de todo o mundo... Igualmente, não podemos excluir o processo criativo europeu do *jazz*... afinal, seria um outro ponto de vista do racismo... O francês Adolphe Sax inventou e deu nome ao instrumento! Na minha opinião, quando se fala de *jazz*, está-se a lidar com a decisão política de colocar o povo negro num quadrante. E o quadrante diz: tem de haver piano, baixo e bateria, trompete, trombone e saxofone, então temos o *jazz*... Comece a tocar uma forma sonata ou AABA confeccionada com bateria... pronto... isto é *jazz*... (*risos*). Pensemos na comunidade afro-americana, tende-se a conotá-la como representando um grupo, mas não é verdade; embora os *blues* tenham servido de veículo político e como parâmetro de uma determinada música, sob a presente definição dos *blues*, não há *blues* em Cecil Taylor.

– Vi um disco com composições da sua autoria tocadas por H. Kleeb *que diz na capa "apenas música notada" – isso traduz uma clivagem entre o* Sr. Braxton *compositor e o* Sr. Braxton *instrumentista ?*

– Tive de tomar a decisão de intitular a minha música dessa forma, para ajudar o ouvinte a saber quais o idioma e a categoria explorados. Distinguindo, assim, esta obra de outras para improvisação em solo de piano, onde toco *standards*, correlativas à tradição *be bop*.

– O senhor disse que os mass media *eram a imagem que os brancos americanos tinham deles próprios... Qual é então o seu papel neste enredo mediático?*

– Os sistemas valorativos dos *media* são pólo de atracção para os jogadores de basquetebol, para a emergência do sucesso do *hip hop*, mas não vemos envolvidos na cultura mediática músicos negros de vanguarda, por exemplo da AACM, movimento criativo musical de Chicago, porque a sua arte não contém um componente mercantil, já que não aceita definições genéricas impostas pelos próprios *media*.

Mesmo assim, desde 1900, com a rádio e a TV, tornou-se impossível a existência de territórios idiomáticos e da sua localização geográfica unívoca. No que respeita ao *jazz*, penso que regressámos ao conceito de menestrel.

– *O menestrel era o músico nómada votado ao divertimento...*

– Exactamente. Estamos a falar da manipulação de informação e de identidades – da crise da dinâmica intelectual e vibracional afro-americana. As razões da crise prendem-se, principalmente, com o facto de se considerar que certas comunidades étnicas podem apenas afirmar-se com sucesso através de metodologias icónicas. Todos recuam aos pequenos círculos, eu devo tocar *blues*, eu devo tocar *rhythm-and-blues*, não posso sonhar fora dos *blues*. Trata-se de uma redução política, como o mito do escravo feliz, o mito do ritmo do escravo – um grande sentimento que traduz a aparente impossibilidade de sermos capazes de grandes realizações, que são apanágio apenas de europeus e asiáticos.

– *Como vê a crítica musical em relação à sua música?*

– Penso que os críticos de *jazz* passaram muito tempo até reconhecerem a minha música, a qual classificavam como não sendo negra nem europeia ou demasiado intelectual e a puxaram para fora do círculo restrito da música afro-americana – e tinham razão! Porque a minha música não é a afirmação de um simples quadrante ou de uma redução etnopsicológica. A minha música, e a minha vida, passou-se entre os espaços da comunidade afro-americana e da europeia. Posso no entanto, referir as tentativas para elevar e perpetuar o grande trabalho

dos mestres afro-americanos, neste caso mestres da Música, que deram à humanidade modelos positivos. Todavia, a geração dos mestres do *jazz*, que estão agora a desaparecer, leva à necessidade de preservar e codificar os artefactos deste contínuo estético. Essa preservação está a ser imposta de fora para dentro pelas forças políticas e comerciais e num contexto académico, no pólo oposto do que vem de dentro, do que é genuíno.

– *O senhor considera o* jazz *uma criação multicultural. Hoje, na sua conferência contou-nos da sua ligação com* Ravi Shankar *e do estudo da música indiana.*

Nem todos os músicos estão preparados para tocar sitar. Num festival de musica indiana é lógico, e não apenas plausível, que os músicos sejam na sua maioria indianos, preparados na técnica e na organologia de uma tradição. Muitos compositores clássicos ocidentais declinaram para o contexto dos blues, *mas o sentimento dos* blues *está daí sempre ausente ou muito longe de uma representação fidedigna. Concorda que os* blues *dizem mais respeito à comunidade negro-americana?*

– Discordo... Pode haver europeus ou asiáticos com afinidades aos *blues*. Bem vistas as coisas, fala-se não tanto de *blues* mas antes de uma definição intelectual e política do contínuo transcristão. O seu exemplo da música indiana, a meu ver, não tem analogias com os *blues*, porque temos de considerar o componente religioso indiano como um todo civilizacional.

– *No seu trabalho, deparamos muitas vezes com instrumentos exóticos – lembro-me do* koto *num disco seu que inclui* 11 composições (duo), 1995. *Como estabeleceu este encontro maravilhoso entre a sua música e a música japonesa do* koto?

– O *koto* representou para mim a possibilidade, não de experimentar um som exótico, mas, antes de trabalhar com um timbre particular.

Hoje, vamos a uma loja de discos e deparamos com uma secção de música japonesa ou chinesa, e o instinto natural é integrar no nosso trabalho o que quer que seja que tenhamos aprendido da sua audição.

A minha decisão ao escolher o *koto* é a mesma ao escolher qualquer outro instrumento, uma oportunidade para expandir o timbre e a paleta – são diferentes estratégias e qualidades que trago para a minha metodologia.

– *O senhor, na sua tese do* tri-axium, *faz remontar a cultura afro-americana ao antigo Egipto, refere o sânscrito... Pensa que, após a chegada do Cristianismo, tudo se terá tornado diferente?*

– Na verdade, Pitágoras terá passado parte da sua vida no Egipto e retirou de Platão a ideia da realização do fenómeno acústico da música.

Na minha perspectiva, o racionalismo que resultou do contínuo pós-pitagórico ajuda-nos ainda a compreender a complexidade em que nos encontramos agora.

Espero que o terceiro milénio seja um período de estratégias da informação, onde nos encontraremos a nós próprios, libertos das forças transcristãs, a expensas da meditação e da intuição, de interconexões da realidade dinâmica criativa.

– *A sua semiografia, quero dizer, a sua notação exótica e singular, que inclui o desenho, o figurativismo infantil, uma obscura numerologia, geometrias abstractas... não é dirigida ao intérprete comum educado numa denotação estabelecida e estereotipada. Então teve de aliar o seu trabalho de compositor à pedagogia privada da sua escrita...*

– A metodologia das minhas músicas, do meu sistema filosófico, ritual e cerimonial, provém de um desenvolvimento lógico da informação que, desde os anos 1950, recebi de John Cage e Stockhausen e de uma extensão natural do *be bop*. Tive a oportunidade de estudar as pautas gráficas de Cage, a música inicial de Penderecky. Como jovem, amava as músicas enérgicas, as músicas pós-Albert Ayler e o conceito de liberdade destes e de outros músicos que estamos a referir; era uma abertura consistente, espécie de liberdade vinda da responsabilidade, típica dos anos 1960.

Envolvi-me no conceito de música esquemática, que significa parametrizar blocos de tempo dentro de uma arquitectura lógica composicional.

– *Quando recorre ao que chama de* formantes vibracionais, *trabalha no sentido de criar uma nova semiologia da música?*

– Desde os últimos trinta e quatro anos, logo que tomei a decisão de encarar a música como o trabalho da vida, percebi que teria de redefinir para compreender, alargar o meu trabalho à redescoberta e concepção de uma unidade construtiva que me desse acesso a melhor entender a metodologia, a integração e as estratégias transcendentes.

Assim, com os escritos do *Tri-Axium*, o sistema de linguagem musical, segui este caminho porque eu não queria relacionar a minha arte com a comunidade afro-americana, com a comunidade euro-americana; eu não era democrata nem republicano, não concordava com liberais ou conservadores, mas considerava que o meu modelo estético correspondia às experiências da minha evolução psicocultural algures no Sul dos EUA.

Não estou interessado em adoptar a patologia corrente na comunidade afro-americana que enfatiza o conceito de vítima. Eu não uma vítima, ou se o sou, é de mim mesmo.

Não quero culpabilizar os europeus por todos os problemas no planeta. Também porque me sentia um jovem com afinidades ao progressismo transafricano, ao transeuropeu e à dinâmica vibracional do mundo. E assim, nesta perspectiva tricêntrica, envolvo-me e envolvo o meu trabalho na música e na ciência.

– *Não querendo desviar o seu discurso, o senhor apreciou a arte do ruído, os sons em-si-mesmos, a mimese, numa esfera que poderíamos dizer extramusical... como quando os media (gira-discos, rádio, etc...) são assumidos instrumentos de música...*

– Como disse, considero-me um beneficiário do grande trabalho de Cage, que abriu a música às dinâmicas do som compósito, e mais:

das músicas transafricanas com as suas iniciativas estéticas, quer estejamos a falar da vocalização dentro do som, quer do regime pergunta-resposta, do momento vibratório e das dinâmicas sónicas.

– Poderemos avaliar que a influência da composição europeia foi determinante?

– Bem, quando me debruçava sobre o contínuo pós-weberniano reparava que, na maioria das vezes, as notas de programa eram mais excitantes, que a música... e que, pondo os vários contínuos em paralelo, obtinha um bloco fresco de propostas, proposições que me ajudavam a compreender questões de identidade, de evolução estrutural –, num trabalho em progresso, como imaginou o sr. John Coltrane, que partiu de uma linguagem pós-Charlie Parker, teve experiências com Thelonious Monk e moveu-se para complexidades, novas sequências harmónicas de *Giant Steps*; depois, voltou-se para o conceito de *drone* em *Afro Blue*, finalmente, tendeu para músicas enérgicas. O Sr. Coltrane representa para mim uma evolução linear; noutro pólo de compositores, como Cage de *Imaginary Landscapes* e as suas peças de piano preparado, ou as músicas de Stockhausen, especialmente até 1968... uhmm...

– Stimmung *ou* Mantra...

– Ah, sim, *Mantra*, uma generosa oportunidade para uma metodologia dinâmica.

Ou seja, na minha formação, estava interessado em dois contínuos, o da qualidade estrutural pós-Cage/Stockhausen e o da energia individual pós-Charlie Parker e pós-Ayler que, para mim, era extremamente natural. Também, como disse, interessavam-me sempre Bach e Beethoven, que foram grandes improvisadores e escreveram muitos dos seus trabalhos a partir da experiência da improvisação. Eu procuro essa experiência, isolando os seus componentes em tempo real e transcendendo-os.

– Em que medida está ligada a experiência de improvisador aos seus processos metodológicos da composição?

– Procuro traduzir segmentos da improvisação para a imagem do círculo, como domínio metabólico, até um plano estruturante e, depois, chegar ao nível da transcendência. Neste ponto de vista, desenvolvi diversas metodologias a partir do que eu e todos nós herdámos desses grandes vultos. Congeminei fórmulas e processos, como numa partida de xadrez entre Spasky e Fisher – codifiquei essas diferentes músicas em estímulos...

– É esse o segredo da sua notação?

– Sim, como na astrologia, movi-me em desenhos e grafismos, campos de probabilidades, cada qual com um título, sendo que o número três é axial; a partir daí, trabalhei com vários componentes, cada um significando a interacção dinâmica... estratégia que combina a metodologia com o movimento; estruturas hieroglíficas, por vezes introduzindo a cor, sugerindo histórias rituais, parábolas como a do mineiro ou a do lenhador, sistemas prévios a uma acção em tempo real.

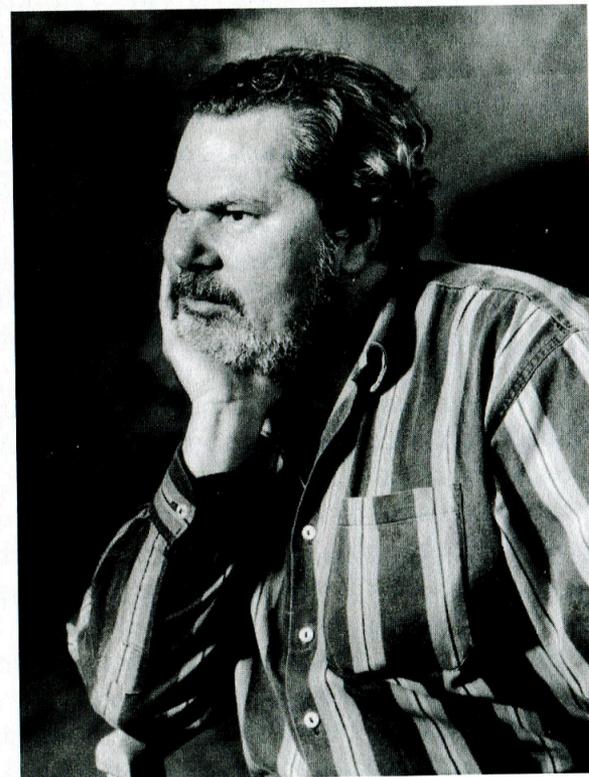
– *O senhor lida com conceitos transcendentes da semiologia do* jazz: *serial, espectral, nova complexidade, teatro musical,* computer music, *etc... Por outras palavras, o termo "situação pós-moderna" diz-lhe alguma coisa?*

– Não me diz muito... penso que é um diletantismo... De facto, eu apenas fui um estudante de música que tentou olhá-la sob diferentes aspectos, e se eu aprecio alguma coisa, tento aprender tudo sobre ela.

No caso da cultura afro-americana, dentro das dinâmicas políticas de hoje, um artista como eu, que não odeia os europeus, que se volta para a cultura planetária em geral, é tido como alienado da sua própria cultura, mesmo um traidor para a ordem nela dominante.

Assim, proclama-se nos meios afro-americanos: "oh, Braxton não é *jazz*, é música clássica!" e, por sua vez, a gente da música clássica reclama: "Não, Braxton não é um músico clássico, é um músico de *jazz*!".

(*Vídeo de Vítor Rua; entrevista publicada, uma parte no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 2000, *e outra parte no semanário* O Diabo, *Lisboa*, 2000)

Jorge Peixinho

Apresentação de Peixinho

Conheci o Jorge Peixinho no fim da década de 1960.

Era uma pessoa extrovertida e afável, intransigente nos seus critérios de elevado gosto, lutador incansável contra todas as formas intersticiais do poder na vida artística.

O seu humor cativante e construtivo fazia dele um alvo preferencial da perseguição e da censura.

Com o 25 de Abril, Peixinho não declinou um momento sequer as suas convicções e mais uma vez esteve envolvido em controvérsias e polémicas, frente a uma ideologia neo-realista e à escalada alienante da cultura musical nos media.

Prosseguia uma carreira internacional gloriosa, atribulada pelos obstáculos do reaccionarismo, especialmente o conservadorismo, instaurado nas instituições para música clássica. Nunca ambicionou qualquer poder, a sua ascese dissimulava a festa da criatividade.

Aquele que interiormente era o mais rico de todos os portugueses morreu pobre e dispensou, como em vida, as honrarias fúteis.

Seria Jorge Peixinho o compositor a criar uma verdadeira clivagem entre a modernidade e a vanguarda, tendo-se voltado para propostas intersemióticas – trabalho com diferentes materiais, atitude revolucionária para a música portuguesa, sob todos os pontos de vista.

Muito embora o sentido modernista da sua clivagem estivesse arreigado na estética serial – as suas 5 *peças para piano*, embebidas de teorias webernianas, seriam dos primeiros marcos –, estabeleceu estratégias de improvisação sobre texturas seriais em *Sucessões Simétricas*.

No ciclo *Dominó*, eivado de poesia, abriu novos sentidos musico-gráficos para a flauta.

Obras de grande fôlego como as orquestrais *quatro estações*, *concerto para cravo* ou *a aurora do socialismo*; *kinetofonias* (para três grupos orquestrais) e *à flor das águas verdes* (para três grupos vocais) são paisagens sonoras com imensos horizontes; *nocturno no cabo do mundo* é uma tapeçaria tripla para três pianos.

Em *Políptico* 1960, descreve polimorfismos antinómicos, numa aventura inédita sobre densidades.

As *Sucessões Simétricas* II são um estudo inovador de estruturas rítmicas.

L'oiseau-lyre, dedicada ao guitarrista Lopes e Silva, é uma composição onde Peixinho investiga profundamente a materialidade da própria guitarra, como que procurando, em toda a sua escrita, abrir novas perspectivas numa espécie de microanálise que se deleita com miniaturas concretistas.

Em *Sobreposições*, realiza uma acumulação mágica de estruturas.

Ciclo-valsa, de 1977, como que introduz o minimalismo entre nós; *Mobiles*, para percussão, em ritmo 3/4, caixas de música, uma bicicleta, são regulados por blocos sintácticos minimalistas.

Peixinho inclui fórmulas de repetição em O *Jardim das Delícias* e *two minimal pieces*.

Valeu a própria atitude do compositor no seu comportamento cívico, os materiais com que lidava e o sentido que a eles dava, numa proposta intersemiótica então desusada – electrónica, concreta, piano preparado, espacialização.

Em *Elegia a Amílcar Cabral* e *Luís Vaz* lidou com novas formas de notação musical, novos morfemas de sons sinusoidais e regimes de colagem, como pioneiro da música electrónica em Portugal nas obras de electroacústica analógica como *Canto Germinal* e *Floresta Sagrada*, ou *Electronicolírica*, estas escritas nos inícios de 1990.

A intervenção de Peixinho era uma abertura cultural sem precedentes na música portuguesa.

Uma obra exaltante é *passage intérieur* para *ensemble* tipificado em conjunto de *jazz rock* e *electronic live*.

Peixinho, em *ouçam a soma dos sons que soam*, propôs-se a fazer um estudo agógico. Extravagante é a sua *música para água e mármore* – jogo de espaços para texturas derivadas de objectos sonoros *ready made* e concretismos; *mémoires miroirs*, para clavicórdio amplificado e doze cordas, é um ponto de referência na literatura para este instrumento; *sax blue* para saxofone e envolvimentos electrónicos é a maturidade do compositor no âmbito da *electronic live*.

O último disco de Peixinho, em edição póstuma, reúne algumas das mais expressivas composições para saxofone – o virtuoso Daniel Kientzy interpreta e magnifica *fantasia-impromptu*, *passage intérieur* e *sax blue*, onde se recorre ao sintetizador, à câmara de eco, regimes de heterofonia, num espírito poético maravilhante.

Numa constante atenção às vanguardas e num prodigioso conhecimento da Arte em todas as suas manifestações, sincrónicas e diacrónicas, Peixinho voltou-se para semiologias interartísticas.

Peixinho estaria em íntimo contacto com artistas e escritores, também eles revolucionários dentro das nossas fronteiras: a poesia de E. Melo e Castro e Herberto Helder em *Eurídice Reamada*. James Joyce inspirou a sua criação críptica *Ana Livia Plurabelle*.

A sua relação com Ernesto de Sousa foi epigonal – o *happening*, o *intermedia*, como *Almada, nome de guerra* e *nós não estamos algures*, onde a música era jogada em valores mediáticos independentes ou *mixed media*, na justaposição de dois ou mais *media* (e.g. *Luís Vaz*). Na generalidade trabalhou numa referência interartística (e.g. *as quatro estações*, que foram concebidas inicialmente como música de cena para a peça homónima de Arnold Wesker, em 1968).

A peça *Recitativo* 2, de 1970, indica um aparato cénico teatral.

Uma forte consciência política, a permanente revolução das suas ideias, o furor da sua contestação social, reflecte-se em obras imortais – *Morrer em Santiago*, obra inspirada em Nono (política e musicalmente),

em que Peixinho estabeleceu inóspitas relações de foro estrutural e textural. *Elegia a Amílcar Cabral*, epitáfio e glorificação do revolucionário africano; *Quatro Peças para Setembro Negro*, num apoio desvelado à luta contra o imperialismo; *la lutte ne fais que commencer* ou CDE, voltado para a revolução do 25 de Abril.

Ele foi o desencadeador e o profeta da pós-modernidade na música portuguesa.

Um saudoso mestre, só pela sua actividade pedagógica, Peixinho transformou decisivamente o regime estagnante que vigorava então e abriu as portas à liberdade criativa.

Como pianista, a sua técnica e o seu estilo mantêm-se até hoje inultrapassados, como o mais excelente e avançado de todos os executantes portugueses (e.g. *música* 1 para dois pianos).

A transgressividade do seu estilo lírico, sublime, inebriante – afirmação de uma escrita rigorosa, fértil em minúcias, tratamentos instrumentais específicos e invenção de substâncias sonoras que abrem novas perspectivas à música.

Chamava à sua criação "música de Arte", como realização de práticas e proposição de conceitos, fruto da sua vasta erudição.

A sua música é obra aberta, transparente e radiosa, solar, iluminada, animada pela mais elegante vivacidade – a poesia corre fluidamente, água límpida onde nadam mil peixinhos que nos transporta ao sonho e eleva o nosso imaginário ao encantamento. Foi o maior compositor português do século XX, senão o maior músico lírico de todos os tempos.

Entrevista

1992

– Pode falar-nos sobre os modos de fixação e de notação musical actual, tendo em conta a notação num sentido lato, abrangendo os mass media?

– O problema da escrita é fundamental, porque é ela que vai dar rosto específico à música ocidental. De facto, há muitos séculos, a nossa música tem esse rosto, configurado através de mil e um rostos diferentes, de transformações estilísticas, conceptuais e gráficas. Mas toda essa evolução deve-se, em grande parte, ao meio de fixação através da escrita. A nossa civilização é fundamentalmente uma civilização da escrita. A música desenvolveu-se através dos seus princípios.

Inicialmente, a fixação apareceu como uma mnemónica, qualquer coisa que devia permanecer como auxiliar da nossa memória ainda nula, em fase de transmissão oral. Esta fixação, que se inicia como mnemónica, começa a ter um aspecto essencial porque permite muito maior complexidade e também que os compositores se debrucem de uma maneira reflexiva sobre as virtualidades dos vários parâmetros musicais. Vimos, historicamente, pontos fundamentais que são reveladores da importância escrita que possibilitou o desenvolvimento da música mais nova. Por exemplo, no século XIV, a mais nova música francesa permitiu uma pesquisa sobre as relações ritmo-métricas possibilitadas através da notação. E ao longo dos séculos, verificámos que há sempre esta interpenetração das possibilidades da grafia. As necessidades reflexivas e a própria imaginação do compositor.

– E em relação às novas tecnologias?

– Essa revolução não se dá apenas com os computadores. Ela já vem de trás com as componentes electrónicas: música concreta,

música electrónica, electroacústica, acusmática, etc., tudo isto vai possibilitar o desenvolvimento do próprio fenómeno musical. Estamos a atravessar um período em certa medida de síntese entre as características mais profundas da evolução escrita, que vai reencontrar também aspectos antiquíssimos, uma tradição oral que se perdeu.

– Quer com isso dizer que há uma convergência entre o primitivismo e a tecnologia de ponta?

– Acho que a tecnologia de ponta, de há cinquenta anos para cá, possibilita o reencontro em novos moldes com certos aspectos dessa oralidade. Não se trata, evidentemente, de um retrocesso mas de um reencontro. Reencontro esse que não é um volte-face à tradição ocidental derivada da música escrita, da música reflexiva.

– Neste século surgiram diversas identificações de compositores com carácter nacionalista; depois, há uma revolução electrónica. O *que leva os analistas da comunicação a considerarem que vai haver um incremento do regionalismo?* A *sua música tem algumas influências de raiz portuguesa ou, pelo contrário, considera-a cada vez mais uma abstracção?*

– É-me difícil responder. O que me parece, em princípio, é que as nossas tradições populares europeias modificaram-se ao longo destes últimos séculos, ficando de certo modo mais pobres.

Primeiro, há uma grande interpenetração com música erudita desde os séculos XV e XVI, que se vai fecundar e tornar bastante viva. Mas, por outro lado, desvirtuam-se um pouco as características mais específicas da música popular, que começa por ser uma música étnica deixando aos poucos de o ser.

Outro aspecto prende-se com a revolução industrial e, consequentemente, com a maior urbanização e industrialização da Europa. Depois, há que considerar a degradação de nível que os *mass media* proporcionaram neste século, especialmente nas últimas décadas. Portanto, neste momento é difícil, como português, interessar-me pela música popular do meu país – que está empobrecida e cujas

sobrevivências são mínimas – quando temos músicas étnicas noutros continentes.

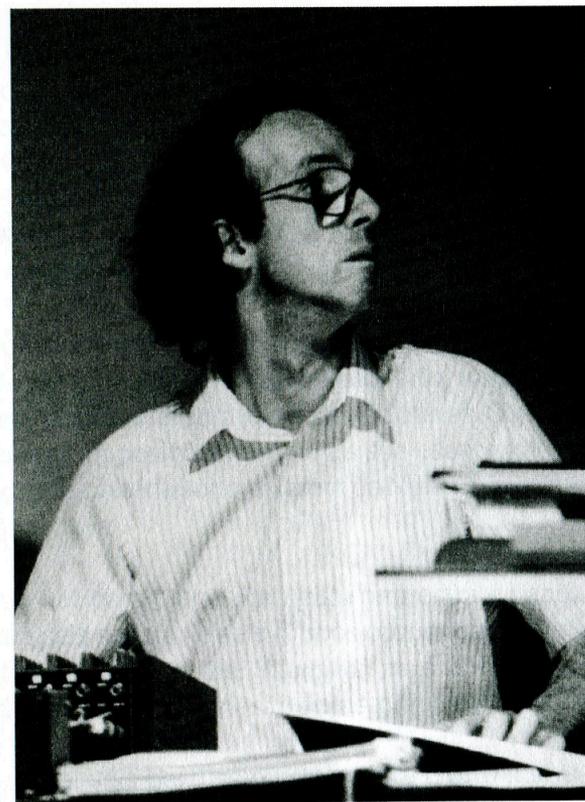
Nos países de Leste, a preservação da música popular permitiu, por exemplo, a Bartok reivindicar essa mesma música. Em Portugal, temos o exemplo de Lopes Graça, que, de resto, é um caso único de coerência e de fusão desses dois universos-base: a tradição culta e as raízes étnicas.

– De que maneira é que os mass media *têm influenciado a sua música?*

– No mundo sonoro, eu procuro abstrair-me dessa música funcional que na maior parte das vezes tem uma qualidade muito duvidosa. Sou contra aqueles que defendem que não vale a pena a música ter grande qualidade, o que é necessário é que seja funcional, e é esta a filosofia que impera no cinema comercial.

Acho que as coisas só podem ser verdadeiramente funcionais quando têm grande qualidade intrínseca. Lembro Prokofiev e Eisenstein: aí há realmente interpenetração e integração, um posicionamento paralelo mantendo a autonomia intrínseca das duas artes. De modo geral, as influências que sinto são as da música que mais amo. Não me refiro a uma tradição multissecular mas, muito concretamente, à música dos grandes compositores do nosso século.

(*Entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa,* 1992; *e na revista* Atlântida, *Açores,* 1999)

Emmanuel Nunes

Apresentação de Nunes

Emmanuel Nunes nasceu em Lisboa em 1941.

Superdotado, estudou música com Lopes Graça, Pousseur, Boulez, Stockhausen e fonética com George Helke.

Analisou em profundidade Bach, Stravinsky, Webern e Berg, que viriam a marcar o seu idioma.

Desde os anos 1980 que ensina, em várias centros europeus de musicologia, teoria e análise.

Nunes é o maior compositor português vivo.

Génio ímpar, de grande prolixidade, músico visionário, introduziu entre nós conceitos metamusicais, levantando obras ciclópicas. O gigantismo de muitas das suas composições, o rigor da sua escrita, o teor científico da estruturação da matéria sonora, fazem de Nunes um nome prodigioso da Música de hoje.

Litanies du feux et de la mer, para piano; *Ruff*, para orquestra e banda magnética; *Tif'ereth*, para seis solistas e seis grupos orquestrais; *Musik der Fruhe*, para dezoito instrumentistas; *Vislumbre*, para coro; Wandlungen para vinte e cinco instrumentos – são obras-primas da música universal.

Quotlibet, para orquestra, seis percussionistas, vinte e oito instrumentos e interarte, é um painel caleidoscópico escrito para o Coliseu de Lisboa, onde o autor recupera matérias de trabalhos prévios; relaciona o fixo e o móvel, a numerologia e a presença, prescreve o movimento e a teatralidade instrumental: espectáculo de som/ teatro é, sem dúvida, a mais feérica concretização da pós-modernidade e um monumento da arquitectura musical portuguesa.

As obras de Nunes são um percurso iniciático, cubismo em movimento, aspiram a zonas do maravilhoso e do transcendental – este esoterismo cabalístico assombra em *Minnesang*, *Sephirot*, no ciclo *Chessed* ou em *Duktus*, peça baseada no número sete.

Em raro gesto abriu a sua composição à improvisação estruturada em *Impromptu pour un voyage*.

O autor exige um apuramento técnico e conceptual extraordinário aos seus intérpretes em obras como *Einspilung*, para violino solo; *Versus*, para violino e clarinete; *Grund*, para flauta e banda magnética; *Clivages*, para seis percussões. *Einspielung* prossegue como um ciclo para solos, e *versus* é uma partitura polimórfica para duos instrumentais. Numa aposta cibermusical, *Lichtung* (I e II, com sequela prevista) para *ensemble* é uma investida na espacialização do som, movimentado via computador, imaginada em 1996.

Nunes expandiu as noções de espaço musical, intermedia (vídeo, cinema), interarte (literatura e pintura), e votou-se à expressão dramática e performática na representação dos intérpretes, normalmente estimulados para semiologias e técnicas inusitadas e cenografias espantosas; concebeu interacções orquestrais dirigidas via vídeo por dois ou mais regentes.
A sua filosofia suprematista inspirada em Husserl e Merleau-Ponty pensa a "mobilidade interior" e desenvolve o conceito do "grande agora".
Tecnicamente, nos seus trabalhos aprofundou regimes discursivos como o rubato, o registo, a ressonância e fenómenos vibratórios complexos.

Desde 1978, iniciou o ciclo *La Création*, onde investigou espaços rítmicos de diferentes origens.

Talvez a obra mais representativa da Arte Musical Portuguesa seja *Machina Mundi*, criação fundamental sobre os *Lusíadas*, concebida como

a mais grandiosa celebração e a alegoria dos descobrimentos portugueses, para quatro solistas, coro, orquestra e banda.

A sua edição é poliscópica, não se detém num estilo ou numa corrente e ambiciona o infinitamente novo.

Entrevista

1991

– *A sua música poderá caracterizar uma nova etapa da música contemporânea portuguesa, segundo a lógica historicista que vai de* Luís de Freitas Branco *a* Fernando Lopes Graça, *a* Jorge Peixinho *e... a* Emmanuel Nunes. *Pode considerar-se válida esta acepção histórico-musical?*

– Isso não é assim tão problemático, porque eu sou português, mas não é uma vantagem nem uma desvantagem ter passaporte português. Mas o facto de eu ter vivido fora de Portugal durante vinte e quatro anos, ter feito a minha educação lá fora e aí ter começado a minha carreira antes de surgir aqui, já explica muita coisa. Posso recordar-me de que o ensinamento de Stockhausen foi para mim fundamental.

– *E* Pierre Boulez*?*

– Apenas estudei com ele "como toda a gente" (sorriso), mas não trabalhei próximo. Em 1967, estava em Paris e iniciava o meu doutoramento sobre Anton Webern, ainda não terminado. E dediquei-me a partir de então, exclusivamente à composição musical.

– *Que influências denota a sua técnica musical de composição?*

– É mais importante o que se aprende que o que se ensina. E só aprende quem pode. O que mais me marcou foi o meu estudo da Escola de Viena e o que ouvi de Stockhausen. Sinto com clareza o que dele ouvi: tinha quatro aulas por semana. Stockhausen chegava, falava ininterruptamente cinco horas e nós apenas o ouvíamos. Esta foi para mim a grande revolução de Stockhausen: não reside nos processos

técnicos, mas numa visão geral da própria música. Desde aí, eu, independentemente da qualidade e do resultado, aprendi a viver a música do século XX. Independentemente também das décadas.

– Só por dominâncias técnicas, sociais ou económicas não lhe parece possível pressentir os estratos evolutivos da sua música através destas últimas três décadas?

– Só pela cronologia directa (se foi composta antes ou depois) ou numa visão ampla de perspectiva actual.

Nada de evoluções por categorias (1960-70-80,etc.); a minha evolução tem sido um amadurecimento, e a capacidade de investir a minha sensibilidade indiferente a essas divisões por décadas.

– Que música ouve?

– Só quando estudo ou ensino determinada fase me preocupo se oiço música do século XVI ou do século XIX. Sinto-me como um auditor privilegiado. Não tenho o vício de ouvir música como um especialista. A música não é uma especialidade, excepto para o compositor, o aluno e o professor.

– Também é um facto que não ouvimos apenas a música de que gostamos – estamos permanentemente rodeados de subprodutos musicais, produtos de entretenimento, músicas sem qualquer investimento intelectual ou sensível, em suma, por uma indústria todo-poderosa de alienação musical. Fiz esta pergunta a Xenakis e a Stockhausen: há, da parte de músicos ditos "eruditos" (o termo é académico e cada vez mais controverso), um certo desprezo por outras músicas como o jazz, *o* rock, *etc. Esta posição subestima implicitamente toda a música de massas e a grande parte da música etnográfica. Que pensa desta intolerância que se instala nos espíritos mais esclarecidos da criação musical contemporânea? Ninguém ousa pôr em causa a técnica de pintar de Greco ou Bacon...*

– Penso que há músicas de massas boas e más. Que pode levar uma certa e controlada capilaridade de forma a não haver uma diminuição de qualidade.

– Stockhausen e Xenakis, em entrevistas que me concederam, avançaram com apreciações de gosto de certa maneira muito radicais e violentas com as supracitadas músicas...

– Eu evitei qualquer juízo subjectivo propositadamente (*risos*).

– Há uma perceptível inversão de valores na cultura orquestrada pela ideologia dominante. Assim, você é quase um desconhecido do público português, enquanto um cortejo de absurdidades desfila perante as audiências esganadas pela futilidade...

– Está a exagerar, eu não sou assim tão desconhecido...

– Não estou, não! Você não pode avaliar o conhecimento colectivo a partir de um auditório de elite que surge todos os anos nos Encontros.

– Como todas as combinações são possíveis, pode haver um professor universitário que não saiba ouvir música, caso comum, e muitas mulheres-a-dias que venham aqui ouvir.

– Não acredito. É um facto sociológico que determinada classe trabalhadora está, pela sua própria condição, afastada de problemas relacionados com a música contemporânea. Nem mesmo através dos media: a TV portuguesa quase nunca referiu a sua música ou, se o fez, foi por qualquer genuflexão eruditona (a propósito de uma condecoração ou dum prémio)...

– Portugal é um país onde todos são doutores, basta ter-se uma licenciatura.

– Pode ser que, com a inflação de "doutores", o termo se esvazie de sentido, pouco falta... (risos). Talvez também, e voltando ao busílis, o facto de ser notória essa relutância de compositores de hoje pela música de massas seja um motivo desse lapso cultural e musical generalizado. Mas, por exemplo, um compositor da sua geração, como Marius Constant, *trabalha com músicos de* jazz.

– O problema é dele (*risos*).

– Claro que é dele, mas gostaríamos de saber concretamente como posiciona a sua música neste mosaico inter-influências, característica, aliás, da situação pós--moderna.

– Sabe, as emoções devem surgir paralelamente, numa espécie de democratização musical. Não com aquele sentimento do "espírito aberto", entre aspas, que significa o empobrecimento do espírito.

Se você tiver em conta o caso de Bartok, pode verificar uma grande coincidência de situação harmónica e histórica que conduziu a um ponto de confluência da ambiência musical de certa música folclórica e da própria evolução interna. Qualquer música é importante para o compositor, se ela é tomada como um princípio estético, conceptual ou até de valor, *soit disant*, extramusical.

– Vamos então agora voltar-nos para as relações entre a tecnologia e a sua música... por exemplo, Wandlungen *exige um controlo e uma estruturação complexíssima; é indesmentível que a sua música o coloca na frente da música portuguesa, independentemente de juízos estéticos.*

– Muito bem... como sabe, estudei música electrónica desde 1973. Trabalhei também com coisas simples em *tape* (*Fermata*). Também RUF é para orquestra e *tape*. Depois especializei certos aspectos da electrónica. Os meus conhecimentos são objectivos. Quando trabalho com tecnologias electrónicas ou cibernéticas, vou, num nível totalmente estético, contrapor a minha sensibilidade pessoal à impessoalidade da técnica. Em *Oeldorf*, trabalhei com oito pistas. Noutros casos, faço o som passar por computador, recorrendo a diversos programas que são activados em determinadas zonas da partitura. Quanto ao investimento da tecnologia na música, podem surgir erros devido ao imenso horizonte teórico que nos é apresentado. Passei semanas a cortar e a colar bandas magnéticas e, muitas vezes, considerei este trabalho insatisfatório.

Este ano, em Dezembro, vou realizar uma ópera com a tecnologia do IRCAM, em Paris.

– Trabalhará com o Acousmonium?

– Não necessariamente, vou com o espírito aberto.

– Você escreve para a voz. Apenas com novas abordagens (como nas Aventures *de Ligeti) ou também recorre a técnicas de* bel-canto?

– Tenho obras fundamentalmente para coro. Como em *Voyage du Corps*, de 1973. Interessa-me a investigação, considerando voz integrada em preocupações musicais genéricas e próprias de cada compositor.

– O seu trabalho Vislumbre *apoia-se num texto de* Mário *de* Sá-Carneiro. *O sentido da palavra, o aspecto semântico interessa-lhe?*

– Neste momento, o meu trabalho é com um texto poético...

– Você trabalhou com muitos tipos de poesia de diversas datas, especialmente a moderna e a contemporânea, também com a romântica. A poesia concreta como a de Henri Chopin *não o motiva para compor?*

– Não a conheço. Mas conheço Herberto Helder, tenho uma análise da estrutura poética de Helder. Ainda não a publiquei...

– Pensa que qualquer pessoa mínima e musicalmente cultivada poderia interpretar a sua música – isto para mudarmos de assunto?

– Porque não hei-de ser tocado por toda a gente? (*risos*) Claro, se puder, evito-o. Acontece poder proibir que alguém toque a minha música. Por vezes, nem sei onde, nem quando, nem por quem ela foi tocada, posso vir a saber um ano depois.

– Pondo a coisa de outra forma: a conotação da sua escrita musical é apenas significativa, entre os intérpretes, para especializadíssimas competências...

– Mas não sou caso único. E é também evidente que há intérpretes da minha obra que eu prefiro a outros.

– Há aquela "boca" de Boulez que alardeia "Se o intérprete fosse bom músico, ele seria compositor". Interessa-nos saber a sua posição sobre a realidade musical e musicológica do intérprete, as liberdades que a composição preconiza para ele, intérprete.

– Eu não preconizo. Uma obra ou outra têm a sua ligeira liberalização. Mas normalmente são escritas.

– Assim preconiza, prescreve uma atitude...

– Há mais de doze anos que não acontece a mínima possibilidade de indefinição na minha escrita musical.

– Desta maneira, o compositor só poderia manifestar-se através da sua escrita, do medium *escrito. Tem algum* parti pris *contra a improvisação?*

– Não tenho, mas como não sou um improvisador, o problema não é meu (*risos*).

– Não sendo intérprete, nem instrumentista, mas apenas compositor, por certo que outras artes o influenciam como compositor. As influências de Kandinski, Klee, Wharol, Beuys, Duchamp, June Paik têm sido notórias na nova música. E *há também as músicas funcionais (bailado, teatro, cinema,* perfomance-art, *ambientes...), por certo nenhuma música lhe iria passar indiferente.*

– As influências dessas músicas de que me falou agora são apenas automaticamente importantes, mas fora das escolas e das tendências gerais. Sou pouco dotado para arregimentações, confesso. Não quero dizer que é um conceito de independência. Sou como um leitor, assisto às coisas.

– Vamos então, para finalizar, ao problema da relação da sua música com as outras artes.

– Posso citar-lhe em cada campo artístico nomes como, por exemplo, a minha relação com outros domínios da Arte. Ficaremos com uma visão muito curta, apenas do século XX...

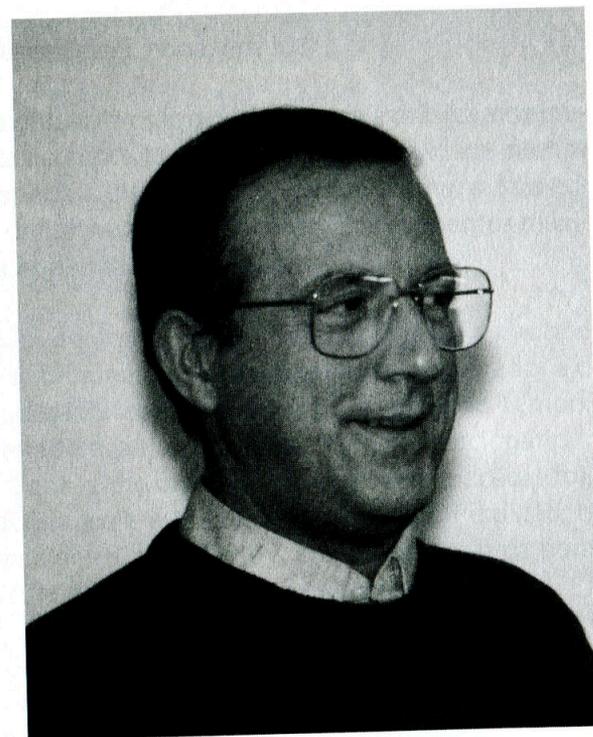
– Claro, apenas as intensidades...

– É obvio que pintores como Klee e Vieira da Silva ou Mondrian, certas obras de Picasso ou Braque me tocaram profundamente – se calhar é um *côté* reaccionário meu. Em cinema, é a mesma coisa: vejo Griffith, Pudovkine ou Eisenstein, não pelo conteúdo socialista mas pelo cinema em si. Gosto desde Chaplin até Antonioni e Fellini, mas, como vê, não sigo necessariamente as actualidades. Se eu quisesse citar poetas, encontraria um fio de Ariana explicativo deste meu discurso...

– Por exemplo, uma realidade artística que não existia há trinta anos: a vídeo-arte...

– Claro que me interessa extraordinariamente, procuro informar-me, espero vir a trabalhar nesse campo interdisciplinar da Arte.

(Video-tape *de Vítor Rua; entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa,* 1991)

Filipe Pires

Apresentação de Pires

Luís Filipe Pires nasceu em Lisboa, em 1934.

Como se geneticamente estivesse destinado para a música, revelou--se cedo como pianista e compositor; seguiu-se uma actividade intensa por toda a Europa, especiais digressões à América Latina, à Ásia e à África; consagrou-se, definitivamente, como um dos expoentes máximos da nossa cultura hodierna.

É uma pessoa afável, de comportamento aristocrático; a enorme erudição transparece subliminarmente a um discurso respeitador e o mais respeitável, moderado, consensual, mas, ao mesmo tempo, imbuído de um requintado espírito inconformista e revolucionário.

Desde o 25 de Abril que tenho com ele a mais cordial relação, e foi, com o João de Freitas Branco e a M. Madalena Azeredo Perdigão, o mais estimulante conselheiro, dando-me a confiança e a força para trabalhar como musicógrafo e mesmo como músico.

Filipe Pires é um dos mais ilustres compositores portugueses do século XX. Pedagogo superior, administrador cultural, musicólogo de vasta produção.

Para esta apresentação do entrevistado, preferi o comentário de algumas obras suas editadas em disco, *ad demonstrandum* do carácter multifacetado do compositor.

Vem a talhe de foice o nome de dois músicos (que alegadamente não sabiam ler música), saudosos amigos meus: o Zeca Afonso e o Carlos Paredes – que eu muito lamento não poder incluir neste livro

de entrevistas –, os quais, como Filipe Pires, conheciam o imaginário da música portuguesa, tinham dentro de si a sua História.

Em Música, para a sentir, ouvir é mais importante que ver.

Com isto talvez queira dizer que o Filipe Pires é o mais "português" de todos os compositores vivos da Música Contemporânea, em qualquer contexto geográfico ou nacional.

Portugaliae Genesis, dedicado ao barítono Oliveira Lopes, é um trabalho coral ambicioso, labiríntico; reflexão pós-modernista sobre as origens da portugalidade, desvendando escatologicamente o progressivo predomínio da nossa identidade cultural, pela imbricação sublime de textos e pela montagem complexa de técnicas modernistas desviadas do seu habitual destino.

A sua obra *Canto Ecuménico* é a mais significativa criação portuguesa de música concreta e antecipa, profeticamente, novas tecnologias como o *sampler* e novas tipologias como a *world music*. A par de *Homo Sapiens* e *Litania*, é o mais fantástico resultado da sua aprendizagem com Pierre Schaeffer.

Em *Akronos*, para *ensemble* de cordas, recorre a uma escrita sem métrica, jogo com os silêncios e as suspensões; anuncia a veia minimalista do autor, como um topo de outras suas experiências (e.g. *Stretto* e *monólogos*). Neste campo, o compositor perla a minúcia, a subtileza, a economia de meios, fazendo flutuar imagens leptológicas num vazio – espécie singular de minimalismo.

Sintra é a descrição de uma paisagem encantatória – outra sua obra de fulgurante pós-modernidade.

Aqui o compositor recorre à musicografia impressionista, liquefaz as relações melódico-harmónicas e suspende os tempos; na monotonia cromática, desmonta-a, reordena-a nas suas sombras; ah! súbitos brilhos. Do fino pontilismo à densidade arborescente onde as percussões fervilham na aurora dos metais, até à dissolução serena de figuras e formas, como numa alucinação ou num sonho.

Compôs as peças de teatro musical Os *Zoocratas* e *Tordesyalta*, num compromisso multi-estilístico e interartístico (sátira teatral, psicodrama, mímica, *jazz*, minimalismo, neoclassicismo, *world music*...).

O Coro Gulbenkian consagrou a execução das *Canções* votadas à poesia portuguesa contemporânea, num vago e inebriante folclorismo futurista.

A criação de Filipe Pires é o elogio da melomania.

Entrevista

1991

– As inúmeras classificações tipológicas ou rotulares como "pós-serial", "neoclassicismo", "pós-weberniano", etc. mostraram-se insuficientes para abarcar a plurivocidade da criação musical contemporânea e deram lugar à clivagem artificial entre o moderno (ligado ao formalismo evolutivo da linguagem da composição europeia) e o pós-moderno (pluralismo, disseminação de estilos, estética da comunicação, espaços alternativos, etc.). Para si tem algum significado o termo pós-moderno? Se tem, em que medida se considera um músico pós-modernista?

– Em geral, as classificações ou os rótulos aplicados aos produtos de criação artística só começam a impor-se a partir do momento em que há necessidade de agrupar esses produtos, para efeito de análise ou enquadramento histórico. Dessa tarefa se encarregam os críticos ou os musicólogos, enquanto os artistas criadores dela se distanciam, a não ser que se ocupem de obras alheias.

No que me diz respeito, depois de ter passado diversas "fases", em que transpareceram alguns desses "ismos", disseminados por obras e períodos, não me senti até agora impelido a fixar-me em qualquer deles. Eu ainda não entendi muito bem aquilo que se convencionou chamar pós-modernismo. Se for algo que resulta de uma amálgama de várias tendências ou técnicas, sem compromisso ou filiação directa, então talvez possa aí ser incluído.

– *Escreveu algumas composições de música concreta durante os anos* 1970, *tecendo um organismo de amostras* (samples) *como em* Canto Ecuménico, Homo Sapiens, Litania. *Recentemente, já nos anos* 1980, *surgiu o dispositivo sonoro digital, o* sampler, *que é agora um recurso trivializado da citação.* Que

diferença constata na maneira como recolheu as amostras nas obras supramencionadas e os processos de recolha no sampler?

– Comparo essa diferença com a que se verificou na comercialização da banda magnética, relativamente aos primórdios da música concreta, em finais dos anos 1940. Temos aqui três épocas distintas, das quais as duas primeiras já funcionam como pré-história do sistema digital actual. É hoje impensável realizar montagens através de corte e colagem de fitas, tal como o tinha sido por meio da cópia de disco para disco.

– *Trabalhou música electrónica analógica de estúdio* (Homo Sapiens) *e música para banda magnética coordenada com execução instrumental acústica ao vivo* (Diálogos). *Quais foram os conceitos que pautaram essas diferentes realizações?*

– São duas obras muito diferentes para mim, as que refere. A primeira utiliza fontes sonoras concretas e é uma reformulação de uma obra anterior. Ao contrário, *Diálogos* não se insere em qualquer linha "pragmática". Compreende um efectivo de oito instrumentos, distribuídos em três grupos, que alternam a actuação *live* com as suas próprias execuções em banda magnética.

– *Em* Akronos, *colocou objectos sonoros em relação ao silêncio e em* Perspectivas *situou espacialmente três grupos orquestrais. Quais são as suas principais preocupações relativamente ao espaço musical?*

– É uma pergunta inteligente, que remete para duas noções diferentes, mas não necessariamente antagónicas, de "espaço". Em *Akronos*, é o espaço temporal que me preocupa e sobretudo as relações proporcionais som-silêncio, nas quais atribuo a este último o seu devido valor musical. Em *Perspectivas*, trata-se da especialização geográfica, privilegiando a oposição instrumental das fontes sonoras. Ambas as situações seriam por mim desenvolvidas em obras electroacústicas.

– *Uma pretensa severidade, correlativa do conceito de "música séria", afasta o prazer da música e dos seus canais indispensáveis para a sua comunicação popular.*

O humor está patente em Os Zoocratas – *outros valores, como o do erotismo, da loucura, do medo, da contestação, da irreverência, são normalmente reprimidos ou ocultados. De que forma existem estas qualidades psicológicas ou mesmo corporais na obra do seu teatro musical* (Tordesyalta, Os Zoocratas)?

– Escrevi, nas notas do programa da estreia de *Os Zoocratas*, que "na tradição musical europeia do pós-guerra, o riso, ou mesmo o sorriso, tornam-se pecaminosos, depois de terem sido inviabilizados pelas correntes expressionistas e pelas técnicas atonais e seriais". Ainda hoje, em muitos lugares, o humor ou a sátira são tidos como uma expressão menor, incompatível com a "seriedade" de que a música deve revestir-se. Nesta obra e, numa outra medida, em *Tordesyalta*, o *non-sense*, o grotesco e o ridículo assumido, provêm dos textos e das situações criadas, projectando-se na própria música, sem qualquer espécie de preconceitos. Foi isto o que pretendi e que, porventura, confere a ambas as obras um carácter polémico.

– *A sua escrita para voz* (Regresso Eterno, Ciclos) *tem sido respeitante às noções do* bel canto *ou vai procurar outras formas de expressão e técnica vocais?*

– Embora as minhas obras vocais da juventude recorram a um acentuado melodicismo, nunca fui fervoroso adepto de um tratamento da voz pela voz ignorando as implicações prosódicas, rítmicas e ambientais do texto literário. Já em *O Regresso Eterno*, que data dos meus 26 anos, o poema de Ruy Cinatti é utilizado como um pretexto para a minha primeira obra sinfónica, na qual as palavras são confiadas a um barítono ou a um declamador. Mais recentemente, em alguns números dos ciclos de *Canções* corais a que se refere, e sobretudo nas minhas obras de teatro musical, dou primazia à inteligibilidade do texto literário, utilizando, para tal, não só o canto melódico ou silábico, como também a declamação rítmica, o *sprachgesang*, e outras formas mistas. Nestas condições, procuro obter dos intérpretes um "desempolamento" da colocação de voz, o que nem sempre é fácil...

– O Filipe Pires também é pianista. Qual a liberdade que concede ao intérprete nas suas composições, que tipo de intérprete será mais apropriado à diversidade dos seus trabalhos?

– Não sou um tirano. Dou sempre preferência a um intérprete que seja um bom músico, inteligente e sensível, que faça o contrário do que eu previ, dentro dos limites lógicos, mas que saiba definir, dar uma fisionomia própria, recriar. Isto é válido em qualquer circunstância, embora a componente cénica adquira uma maior importância em obras desta natureza.

– Por vários motivos, o mais importante dos quais diz respeito aos aparelhos ideológicos da música clássica, os vanguardismos tendem a ser silenciados, e nota-se, nos meios da música contemporânea, uma vertente dominante involutiva. Sente-se compelido a participar neste revisionismo, preserva uma atitude vanguardista, ou procura tacticamente uma conciliação destes termos?

– Ciclicamente, a profusão experimentalista, que agita determinados períodos criativos, tende a sedimentar em fases de acalmia, durante as quais se processam a síntese, a recapitulação ou o retorno, relativamente a modelos anteriores. O mergulho no passado não tem para mim qualquer interesse. Em seu lugar, prefiro destacar uma ou outra célula de um corpo envelhecido e "enxertá-la" em tecidos mais novos. Mas não sigo uma receita única, tudo depende daquilo que pretendo em cada obra. Ora me sinto mais propenso a viver o presente, ora a projectar-me no futuro.

– O Filipe Pires é um dos ilustres nomes da História da Música Portuguesa e um autor de elevada projecção internacional. Acha que o poder político tem dado o reconhecimento devido à sua obra ou será que esse reconhecimento só existe de um compromisso ideológico com esse mesmo poder?

– É sabido que em Portugal a vontade política nos sectores da Cultura tem um peso muito reduzido. Lá dentro, as minúsculas áreas artísticas desempenham o papel de parentes pobres, daí resultando

o panorama que todos conhecemos. Penso ser este o principal obstáculo ao reconhecimento político e social do valor das Artes, domínio em que não temos tradição.

Falando particularmente da Música – no período anterior à democracia – bastava que o título, o texto ou o compositor da obra não agredissem o *status quo*. Só por si, um fá sustenido ou um ré bemol eram perfeitamente inofensivos. Nos dias de hoje, porém, novos condicionalismos podem determinar que uma filiação partidária favoreça ou entrave o reconhecimento de um autor, ao sabor dos altos e baixos da maré. Afinal, para uns e para outros, um violoncelo e um contrabaixo são sempre rabecões...

– Em Epos, *elementos de* collage *são relacionados com técnicas politonais – citação de estruturas musicais de origem folclórica, etno ou popular; tudo isto origina polirritmos, polimetrias, politexturas –, discursos afinal estranhos entre si.*

Como concilia estas hibridações, que também são conotáveis no Canto Ecuménico, *nos seus processos de composição?*

– Creio ter chegado a uma fase de síntese, na qual sou levado a amalgamar muitas das tendências e técnicas de composição que fui experimentando ao longo de meio século. As possibilidades combinatórias são de tal maneira vastas que me permitem, cada vez mais, percorrer caminhos diversificados e manter-me afastado de qualquer enfeudamento com carácter de exclusividade.

– As explorações tímbricas e texturais são muito importantes na sua obra, especialmente na ênfase dada aos elementos da percussão (Monólogos, Epos, Portugaliae Genesis). *Neste enredo tímbrico observam-se referências múltiplas às músicas planetárias (o gamelão balinense em* Epos...*) e a tópicos da composição antiga ocidental (madrigalismo em certas canções de* Ciclos*). Isto levou-o à construção de novos vocabulários ou trata-se de um reexame destas várias fontes?*

– Há várias componentes musicais de que dificilmente consigo libertar-me. Da conjugação desses elementos resultam situações que

umas vezes me agradam, outras vezes me decepcionam. É claro que reexamino as diversas fontes implicadas, mas não sei até que ponto daí surge algo de novo.

– *Pode dar-nos uma visão objectiva da projecção sociológica da sua música como compositor português? Não querendo solicitar o discurso da sociologia, com antevê a situação da música no seu processo actual (tecnológico, estético, mediático) tendo em conta que obras como as suas se encontram epigonais, isoladas do grande público?*

– Nos anos 1950 e 1960, a música atingiu um tecnicismo exacerbado, que numerosos compositores ainda hoje mantêm, persistindo numa espécie de neo-academismo fossilizante. A par destes, contudo, outros têm vindo a ignorar preconceitos e "proibições" daqueles, procurando um certo ecumenismo linguístico e estético.

Sobretudo na década de 1980, comecei a sentir seriamente a necessidade de repensar as minhas atitudes perante a criação musical no seu todo, interrogando-me sobre os destinatários daquilo que produzo. Não faz sentido que o compositor escreva apenas para seu gozo próprio e depois se queixe que o público não o entende. Isso não é um problema específico do nosso país, embora aqui o auditório que se interessa por música contemporânea esteja limitado a uma percentagem muito reduzida. Estou convencido que se caminha inevitavelmente para soluções de compromisso, o que não significa, de forma alguma, um abaixamento da qualidade da música que se escreve.

– *A composição pós-modernista realiza-se em situações mediáticas que funcionam como extensões da matéria musical (vídeo, rádio, cinema, computador, etc.). Há alguma direcção da sua obra neste sentido?*

– Embora me interesse por eles, não utilizei, até agora, os meios que menciona, por falta de oportunidade.

– *Recorreu à poesia de duas formas: como estrutura literária (por exemplo,* Ruy Cinatti *em* Regresso Eterno*), ou como referência metafórica (por*

exemplo, Camões em Epos*). Qual a função da poesia nas suas composições; por outras palavras, como relaciona a música com a poesia?*

– Exceptuando o caso em que me decido pôr em música textos poéticos, ou outros (mais raros), em que recorro à poesia como incentivo para uma criação musical autónoma, não me sinto particularmente atraído por esta forma de expressão artística. Sou muito mais sensível a certas formas de artes visuais, como a pintura, a fotografia ou o cinema, que têm, de resto, dado origem a obras como *Sintra*, música para uma curta-metragem imaginária, ou *Variantes*, esta última baseada em composições gráficas de Jorge Pinheiro.

– *Na exploração instrumental, há obras suas que vão para lá dos horizontes da tradição organológica da música ocidental. Como tem sido por si desenvolvida esta zona experimental?*

– Em algumas obras, tenho utilizado, sistemática ou ocasionalmente, diversas formas de execução instrumental, em vista à produção de timbres não habituais nesses instrumentos. Isto é, em parte, resultando de experiências electroacústicas, que estendo a outros campos sonoros. Quanto aos instrumentos procedentes de etnias não ocidentais, muitos deles foram já assimilados pela nossa civilização e não constituem, por assim dizer, um elemento estranho à nossa música.

– *Na obra de qualquer autor há os ingredientes orgânicos que provêm das influências (estilo, escola, técnica...), mas o que dá identidade à obra do autor é precisamente a originalidade do discurso individual: qual ou quais são, no devir da sua obra, os signos dessa individualidade?*

– Sinceramente, sinto a maior dificuldade em responder à sua pergunta. Estou consciente de algumas influências que se manifestaram e continuam a manifestar-se nas minhas obras. Mas, por vezes, surpreendo-me com um ou outro parentesco que alguém me aponta e de que eu ainda não me havia apercebido. Quanto aos traços de libertação dessas influências, se existem, não constituem para mim

um objectivo, mas sim um sintoma da minha necessidade de renovação, o que permanentemente se verifica.

– *Em* Tordesyalta *ou em* Os Zoocratas, *constatamos certas indeterminações implícitas na composição. Qual o papel da indeterminação nos seus trabalhos? há alguma relação bilateral entre o compositor e o intérprete? há zonas de improvisação autorizadas pela sua escrita?*

– Há um pouco de tudo nessas obras e noutras, onde o intérprete é chamado a criar percursos ou, simplesmente, a preencher espaços abertos aludidos graficamente. Em qualquer caso, o compositor é obrigado a admitir todas as soluções encontradas pelo intérprete, desde que este respeite as regras do jogo. Como é óbvio, também aqui poderá haver enormes diferenças qualitativas de realização.

– *Foi talvez o primeiro compositor português a criar obras correlativas ao minimalismo* (Monólogos, Stretto). *De que forma a estética minimal repetitiva se patenteou nas suas criações?*

– O que mais me interessa na estética repetitiva é a possibilidade de evolução quase imperceptível do discurso, pela sobreposição de unidades minimais desfasadas no tempo, de modo que a repetição nunca se processe de forma exactamente igual. Embora já tivesse sido alertado por obras de compositores norte-americanos, foi a audição de realizações de *Telectu* que me desvendou alguns "segredos" que tenho aplicado em obras instrumentais.

– *Nas suas composições, podemos detectar influências* (Stravinsky, Reich, Schoenberg, Varese, Schaffer...). *Esta inspiração provém da escuta das obras, de uma coincidência de objectivos estéticos ou da análise conspícua das partituras desses autores?* E, *no caso da influência da tradição musical oral, como se processa?*

– Tenho uma grande relutância em dissecar todos os parâmetros de produção deste ou daquele compositor, que possam induzir-me a atitudes de decalque. Como é natural, abro excepções nos casos em que uma identidade de posições me leva a estudar os processos

utilizados por cada um, a fim de extrair as minhas próprias conclusões. Consoante as disponibilidades ou as características da obra, recorro à audição, à leitura ou a ambas.

– *Há uma dimensão nacionalista na sua obra* (Portugaliae Genesis, Epos). *Considera esta postura correlativa à corrente nacionalista que vem de Vianna da Mota, Lacerda, Freitas Branco, mesmo do neo-realismo de Lopes Graça, ou tem outro significado?*

– Não creio existir qualquer relação entre a minha posição e a dos compositores que cita perante o problema nacionalista. Exceptuando nos anos 1950, numa ou outra harmonização de melodias populares, uma fugaz invenção temática "à maneira de", ou até mesmo em épocas mais recentes, o livre aproveitamento de uma Cantiga de S. João da região da Covilhã numa peça de piano, as minhas incursões no domínio das músicas étnicas situam-se em planos distintos. Em consequência dos imperativos literários ou obedecendo a outros estímulos extramusicais, desenvolvo isoladamente elementos rítmicos, métricos, melódicos, harmónicos ou instrumentais característicos, por vezes sobrepostos, de forma a criar uma ambiência específica, consoante as necessidades do discurso. No caso particular do folclore português, as suas características gerais assentam sobre bases tonais ou modais, que deixaram, há muito tempo, de corresponder às exigências do meu vocabulário.

– *A pedagogia em* Portugal *teve um carácter experimental até aos anos* 1980 *– depois adquiriu uma postura para-científica, academista, tendente à recuperação de formas arcaicas em detrimento de outras atitudes musicais (música como obra aberta, improvisação, aleatória,* electronic live, jazz, etc.). *Em relação a este situacionismo, como define a sua actividade pedagógica?*

– Deixei de leccionar no sentido oficioso há perto de vinte anos e, portanto, de participar directamente na acção pedagógica, entretanto desenvolvida em Portugal, no domínio da composição. Apraz-me, contudo, verificar que um grupo dos nossos melhores compositores tem

continuado a dedicar o melhor do seu esforço docente no sentido da actualização dos conhecimentos e da estética criativa. Mas é penoso concluir que uma parte significativa desse esforço resulta improdutivo, em face da inexistência de uma linha condutora através dos diferentes níveis de ensino. Após três lustros de vida legal das Escolas Superiores de Música e de várias aberturas da Universidade a cursos musicais, a formação técnica, ao nível secundário, continua desligada do conjunto, até porque a preparação anterior não está ainda oficialmente definida. É mais um triste exemplo da casa com telhado mas sem escadas nem elevadores!

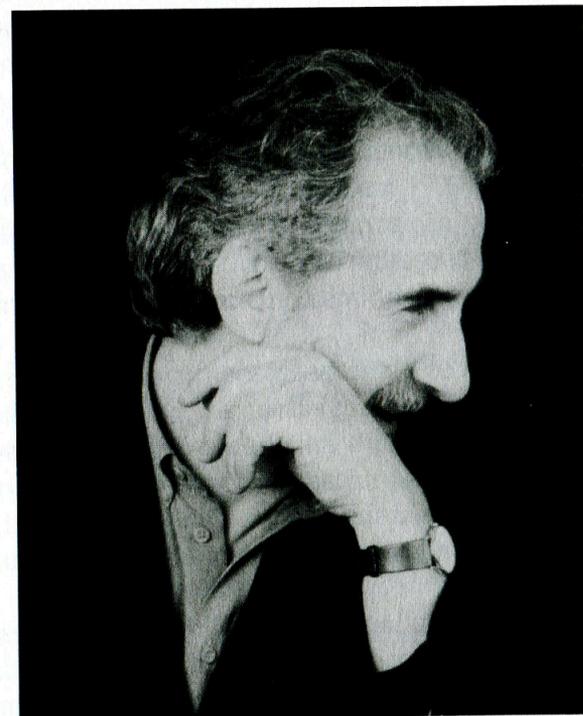
– *Escreveu obras de foro didáctico, mas falta-nos a edição de obras suas sobre o seu pensamento musical ou dos seus critérios estéticos. Pensa codificar ou elaborar alguma(s) obra(s) neste âmbito?*

– Não tenho, de momento, qualquer projecto nesse sentido, porque o reduzido tempo de que disponho para escrever música me deixa pouca margem para escrever sobre música, mesmo que ela seja minha. Mas as condições de trabalho podem mudar, ou eu posso mudar...

– *É evidente que não podemos reduzir a musicografia à análise – pode haver obras complexíssimas (as suas* Perspectivas*) de valor estético incomensurável, mas pode haver composições rigorosas, inatacáveis na sua escrita, mas que são áridas, que se perdem na noite dos tempos. Isto faz-nos virar para noções de estética e questões de fruição musical.*

– Penso que a música se destina, prioritariamente, a ser ouvida, e que a uma maior complexidade deverá corresponder um alongamento do tempo de absorção, sem o que tudo permanecerá ininteligível. É neste sentido que tento caminhar nestes últimos anos. No entanto, qualquer mudança de ramo não é imediatamente entendida: para uns, eu continuo a ser o neoclássico dos meus anos de juventude, e para outros o "vanguardista" seguidor dos modelos de Darmstadt...

(*Entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1993)

António Pinho Vargas

Apresentação de Pinho Vargas

A carreira fulgurante de António Pinho Vargas, nascido em 1951, tem sido progressiva em duas áreas; por um lado, como compositor prolífico no âmbito da música clássica contemporânea, e, por outro, como pianista, executante inigualável no *jazz* português .

Muitos dos seus concertos têm marcado a diferença no panorama do *jazz* nacional. Para esta entrevista, realizada em 1993, quando o artista se revelava já um dos expoentes da composição portuguesa de hoje, escolhemos o seu perfil jazzístico como representante de um pensamento em português sobre o *jazz* e no sentido de nos revelar a sua própria estética jazzística.

Pinho Vargas só toca as suas composições; como compositor de *jazz*, talvez o possamos incluir na corrente *third stream* – que relaciona, musicalmente, a genealogia afro-americana e clássica europeia, sobrevalorizando a partitura em relação às estruturas audio-tácteis do *Jazz* –, mas tudo isto seria ignorar a sua verve jazzística de improvisador e o seu virtuosismo pianístico nesta linguagem transtribal.

Acompanhei, desde a nossa adolescência, a sua trajectória musical, sempre de forma íntima e num laço de amizade mútua e singular – tendo ele tido, nos anos 1970, um contacto passageiro com a música *pop* portuguesa, co-responsável pelo êxito de alguns dos maiores nomes. Paralelamente, trabalhou no Quarteto de Rão Kyao, naquele que foi o agrupamento seminal da história do *jazz* em Portugal. Teve um fugaz e decisivo encontro com o nosso mestre Jean Saheb Sarbib e iniciou a sua aventura jazzística no período de apogeu do *free-jazz*, o que marcaria o seu devaneio emocionante, possuidor da aura do sumo-sacerdote de um ritual esquizo – ao mesmo tempo, assegurando um lugar privilegiado

na estética Eicher Still, divulgado na editora ECM, numa tendência abertamente modalista, num conceito lídimo de melodia, ritmo de insinuação sincopada. Em muitas faixas da sua discografia, o discreto de alta qualidade foi votado para o bem-estar musical da audição.

Pertinaz músico-trabalhador – pese embora o facto de, desde os meados de 1980, se ter dedicado quase exclusivamente à escrita clássica-solística, para *ensemble* ou orquestra, electroacústica e, tendo levado a bom cabo a edição de duas óperas –, nunca abandonou definitivamente o *jazz* e, de tempos a tempos, dá-nos o prazer de ouvir o seu inconfundível e maravilhoso discurso pianístico, o seu conceito pós-modernista de compositor de *jazz*. Os temas por ele escritos são doutamente delineados, conspícuo desenho harmónico, exercícios sobre algum eloquente regime de composição da História do *jazz*; ousadas intercepções estéticas, do *be bop* e/ou do harmolódico, do minimalismo e/ou do serialismo...

Em geral, a composição do *jazz* português enferma de estereótipos, muitas vezes não passando do exercício escolar ou da atitude simplesmente imitativa, num estrito âmbito neomodernista.

Se Pinho Vargas recorreu, incidentemente, à coalescência modal, as suas composições como *Geometral*, *gestos*, *jogo de doze sons*, *Ornette* ou *Thelonious Schizo Sketch*, são, incluindo temas de Rão e Jean Sarbib, as mais importantes invenções de toda a criação jazzística nacional, pela sua configuração teórica e pelo arrojo estético que evidenciam ao relacionar o genotipo afro-americano com tendências serialistas, minimalistas, harmolódicas ou mesmo atonalistas.

Na sua acção, inclui o habitual acólito, o saxofonista José Nogueira, *mutatis mutandis* o que Desmond foi para Brubeck. Nos seus agrupamentos compareceram Fresu, Christensen, Andersen, Potts, Rudolf, Wheeler. Pinho Vargas estabeleceu um *Quarteto* histórico, o seu *Ensemble*, que foi o banco de ensaio das mais ousadas aventuras e, em diversos tipos conjunturais, do duo à orquestra, dialogou sempre com figuras *vip* do *jazz* português.

A face, *soit disant*, jazzística do vulto do piano e do poético inventor de *jazz tunes* é, afinal, no sistema de vasos comunicantes, uma veia mais exótica da *praxis* pianística e da erudição visionária do escritor de *jazz*. Como intérprete/compositor, o pianista escolheu o *jazz* – aparentemente, há *jazz* japonês, francês ou brasileiro. Como querer é poder, o António é o melhor penhor do futuro do *jazz* português.

Entrevista

1993

– No sentido de primeiramente abordar alguns aspectos morfológicos e estéticos da tua música de jazz, *vou começar pelo formalismo mais óbvio e constante da tua obra: o diatonismo e a composição temática.*

– Depois de vários anos a estudar o tipo de cromatismo do *be bop* e sucedâneos, percebi que o uso de escalas diatónicas era um quadro mais adequado à minha actividade como compositor. Percebi, na prática – fazendo –, muito mais do que na teoria. Isto é, não decidi vou fazer assim ou assado, pura e simplesmente conseguia compor desta maneira música que considerei mais interessante. É óbvio que só pude fazer isso num panorama gramatical em que, fundamentalmente, Keith Jarrett e alguns outros músicos da mesma geração tinham já aberto essa possibilidade; mostraram que para tocar *jazz* não era absolutamente forçoso permanecer num quadro mais tradicional.

Por outro lado, é muitas vezes pouco ponderado o papel de Ornette Coleman nessa libertação. Ele inventou, por assim dizer, a nova possibilidade de improvisar, tendo apenas como referência a melodia e não estruturas de acordes. Não é certamente por acaso que o quarteto de Jarrett tinha dois músicos de Ornette, Dewey Redman e Charlie Haden.

– O modalismo foi desenvolvido por músicos influentes como Coltrane, Corea, Bill Evans, Russell, Jarrett ou Garbarek, para enunciar aqueles que mais perceptivelmente te marcaram. Sendo uma investigação sobre escalas, podemos considerar o modalismo como uma disciplinaridade fundamental do teu jazz?

– O modalismo integra-se no mesmo contexto de que falei antes sobre a composição temática. John Coltrane para mim ultrapassa

esse aspecto. É óbvio que para ele foi importante investigar escalas simétricas como meio de tornar mais complexos os ciclos de acordes e, mais tarde, na dita fase modal, como pontos de referência para os longos solos que fazia num só acorde. Coltrane era obsessivo e de uma integridade artística ímpar. Os coltraneanos de hoje transformaram aquilo que nele era uma necessidade absoluta de investigação para realizar um projecto musical, mesmo que de uma maneira virtuosística eventualmente mais complexa até do que o próprio Coltrane, num debitar de fórmulas que assim perderam totalmente o sentido.

O Corea foi um dos primeiros pianistas, depois de McCoy Tyner, a usar parte do material coltraneano. Para mim, foi muito importante por uma razão simples: dá-me prazer físico ouvir o Chick Corea a tocar. Gosto particularmente do disco *Now He Sings Now He Sobs*. Mas a clareza do fraseado e o recorte rítmico são sempre insuperáveis. O resto, o seu percurso polémico recente, tem mais a ver com questões culturais gerais como, por exemplo, qual o lugar do músico de *jazz* no mercado do concerto e discográfico, de que maneira é que, muitas vezes, ao longo da história do *jazz*, os músicos tentaram quebrar essa barreira... Muitas vezes, diz-se que é o dinheiro. É, mas também é mais do que isso.

– *Há enunciados seriais em composições tuas como* Jogo de Doze Sons. *Como concilias os postulados da técnica serialista, adversa ao fenómeno da improvisação, e a prática do* jazz, *música que valoriza especialmente a improvisação?*

– O serialismo é um sistema musical que visou organizar o material musical em termos diferentes do sistema tonal, com um mínimo de coerência e assegurando a presença quase permanente dos doze sons da escala cromática. Na sua própria evolução interna, rapidamente, certo tipo de hierarquias das notas se voltou a utilizar. Estou a falar ainda do próprio Schoenberg, nem sequer de Webern. Mesmo assim, a complexidade do serialismo é absolutamente incompatível com a improvisação jazzística. Portanto, só ao nível da composição melódica de uma série de doze sons há possibilidades de trabalhar

no *jazz*. Foi, aliás, o que o Bill Evans fez nos *Twelve Tone Tunes*. O que eu fiz inscreve-se nessa atitude.

– *A tua composição para a música de* jazz *parte de um ou vários princípios de identidade, recorrendo a formalismos devidamente impostos pelos grandes protagonistas da história do* jazz. *O contexto melódico da tua composição, e as suas implicações rítmicas e estilísticas concomitantes, teve duas intensidades:* Thelonious Schizo Sketch *e* Ornette, *como significantes de dois dos mais importantes regimes de composição jazzística (o* be bop *de Monk e a harmolodia de Ornette). De que forma se estabelece esta influência?*

– Sei que não teria composto temas como *Thelonious Schizo Sketch* ou *Ornette* se não tivesse estudado a maneira como alguns compositores actuais segmentam, dividem, colam, transpõem elementos de um lugar para o outro, mantendo, assim, uma estranha sensação de lógica e de consistência. Uma ideia musical tem sempre um potencial do qual normalmente só se utiliza uma parte. Reparo agora que não estou a falar deste ou daquele tipo de música, mas de processos que são utilizados desde sempre em muitos pontos do mundo. O que muda é o *envelope*.

– *O neoclassicismo recuperou formas de inspiração etnográfica, na senda de* Bartok, Stravinsky *ou* Weill. *No* jazz, *esta tendência foi realizada no projecto exterior da* third stream, *e, com o* free-jazz, *abriu-se o discurso jazzístico a situações etnomusicais plurívocas. De que maneira se reflecte esta problemática no teu* jazz?

– Essa questão é interessante. À partida, colocava-se a seguinte opção: tentar tocar *jazz* como os negros americanos fazem, passe a simplificação; ou, no quadro dessa linguagem, tentar abrir os ouvidos ao exterior. Apesar dos fundamentalismos que no *jazz* sempre estiveram presentes, sobretudo na crítica, ao fim de alguns anos de estudo e vida de músico percebi que só a segunda via me interessava. Não houve propriamente uma decisão do tipo de Bartok. Seria imensamente pretensioso da minha parte colocar a questão nesses termos.

Mas eu sou europeu, sou português! Ouvi e ouço, por isso, música de maneira completamente diferente de um negro de Brooklin. Negar isto seria negar a mais óbvia interacção de qualquer pessoa e o meio onde vive e trabalha. Isto é uma coisa; outra coisa seria proclamar inversamente a superioridade dessa opção estética face às outras. Nesse sentido, a *third stream* não me interessa. Mas posso gostar muito de um determinado resultado de alguém que parte desses princípios.

Por exemplo, no final do meu concerto do Festival da Sopete, a propósito da música alentejana em que eu harmonizei, tu criticaste-a como neo-realista.

Há um aspecto interessante nisso. A perspectiva neo-realista foi utilizar melodias populares, e torná-las mais modernas como as famosas notas *à côté*. Eu nunca faço isso. O que é diatónico é diatónico, o que é cromático é cromático, e cada um destes dados impõem, restrições que é necessário respeitar e compreender.

– N*o entanto, a utilização desses morfemas da música popular perpetrada por uma elite de músicos clássicos assume um carácter de recuperação ideológica, serve o academismo, a estética burguesa e perpetua a sua dominação como arte, pressupostamente superior.* O jazz *tem sido vítima deste preconceito...*

– Não partilho igualmente da ideia aparentemente erudita: música popular tocada por músicos clássicos. O que existe são objectos que podem ser utilizados, e, para mim, é igual pegar numa melodia popular ou numa série de doze tons. É óbvio que o resultado é diferente para quem ouve, em termos de memória e hábito de audição, mas os meus critérios foram relativamente semelhantes durante o trabalho. Não concordo com a posição do Adorno, que considerava (nos anos 30, mas creio que ainda no fim da vida) que o material musical tinha propriedades ideológicas em si. O que há são contextos históricos de produção diversos; mas hoje, mais do que nunca, o artista é "ladrão". Devo dizer que o que mais gostava era de pegar fosse no que fosse e fazê-lo meu; levar às últimas consequências uma ideia do Franco Donatoni – o material é "indiferente". O que interessa é o que se faz com ele!

– É *evidente que é apenas aparente a divisão da tua personalidade em "músico de* jazz*" e "compositor clássico".* No *entanto, este maniqueísmo existe na ideologia musical dominante. De que forma se manifesta no teu* jazz, *a tua evolução como "compositor clássico", considerando, como* Claude Lévi-Strauss *na sua célebre introdução a* Um Homem Nu, *que a música se organiza como uma linguagem?*

– O que me interessa mais é perceber como penso musicalmente seja qual for o contexto. Há uma ideia terrível num livro sobre Heidegger. Ele terá dito: os franceses nunca poderiam pensar isto porque lhes faltam as palavras que nós (alemães) temos! Pensar em alemão seria, pois, uma coisa diferente de pensar em francês ou inglês. Julgo que é verdade. O contexto da criação jazzística é tão específico como uma língua. Por isso, as transformações têm-se verificado a um nível pouco visível.

– *Como em todo o* jazz, *as tuas composições são servidas de diferentes arranjos para a sua execução. Em que consiste fundamentalmente a tua criatividade no arranjo e quais os seus condicionalismos?*

– Normalmente não há uma ideia prévia do que quero. Outras vezes, nos ensaios, verifico que sei muito melhor o que não quero. Lembro-me de uma música na qual passámos seis meses a ensaiar de vez em quando sem encontrar o que queria. Como sabes, num grupo como o meu quarteto, que funciona regularmente há quase dez anos, o trabalho colectivo é muito importante, e, nessa medida, às vezes, alterei coisas que tinha pensado ou porque não funcionavam ou porque não seriam adequadas ao estilo ou à técnica dos intérpretes solicitados.

– *A tua grande arte como pianista de* jazz *é a improvisação. Sendo a tua improvisação fortemente estruturada dos pontos de vista harmónico e rítmico, podemos, porém, encontrar nela zonas de fuga para a agramaticalidade, adjectivações da invenção permanente como solista. Qual o papel da improvisação na tua música como pianista?*

– É difícil de responder! A improvisação foi praticamente a primeira coisa que eu aprendi a fazer. Posso dizer que quase ainda não sabia

tocar e já sabia improvisar. Tento respeitar as forças que se desencadeiam quando me lanço no ar. Todos os improvisadores têm pontos de apoio, e, quando há muitos concertos, é inevitável que esses elementos reapareçam. Em última análise, o que determina as possibilidades que se abrem ou fecham é a atitude que previamente se estabeleceu.

– *O piano é o teu instrumento natural. Neste privilégio genético, estabeleces uma relação audiotáctil magnífica. O que caracteriza essencialmente o teu estilo pianístico – timbre, fraseado, singularidades que nos permitem, como ouvintes, distinguir de imediato o teu "estilo" e mais: o teu idiolecto musical?*

– Gosto de ouvir claramente as frases. Tento fazê-lo quando toco. Daí deriva uma série de consequências: o pianista, que para mim representa o máximo que se pode atingir a este nível, não era músico de *jazz* – Glenn Gould. Além disso, preocupa-me igualmente a clareza do discurso. Saber por onde começo, por onde estou a ir e onde eventualmente vou acabar. Os músicos de *jazz* tradicional tendem por vezes a desvalorizar este aspecto em favor do virtuosismo ou da utilização sistemática de fórmulas. Em Coltrane, genial virtuoso e muito dado a usar fórmulas, o que impressiona sempre mais é o discurso, ou, melhor, a perseguição obsessiva da coerência do discurso. Esta minha opção parece fácil, até banal, mas não é. Às vezes funciona bem, outras não.

– *Regimes tecnomusicais como da música concreta, da* electronic live, *da música para computador, fazem parte da tua situação de músico pós-modernista. Como perspectivas estes novos tipos de criação musical no teu trabalho?*

– Neste momento não é preocupação prioritária. Experimentei, nos últimos Encontros Acarte, uma peça, *Música para Água e Madeira*, para electrónica em tempo real (não fita gravada) e improvisadores. Apesar de uma dimensão teatral interessante, e que gostaria de ter explorado mais se tivesse havido tempo, só muito parcialmente fiquei satisfeito com os resultados. Logo se verá, mas agora não tenho planos nesse sentido.

– *Foste aluno do minimalista* Louis Andriessen *e escreveste* Geometral *para um* ensemble *de* jazz, *cuja introdução era reicheana. Quais as relações da tua composição jazzística com o conceptualismo minimal repetitivo?*

– Quando ouvi pela primeira vez a peça do Steve Reich *Music for* 18 *Instruments*, em 1979 ou 1980, fiquei muito impressionado com a qualidade daquela música. Bastantes anos mais tarde, conheci a música do Andriessen. Escrevi duas peças que são verdadeiros exercícios de estilo. Julgo que a esse nível haverá conclusões a tirar. A questão é a seguinte: o minimalismo parece relativamente fácil de imitar nos seus aspectos mais evidentes, como diatonismo, pulsação regular, etc. Nessa ordem de ideias, o trabalho de Louis Andriessen poderá ser mais rico de consequências para mim em termos conceptuais. A ideia central da peça, a sua lógica e coerência, ideias fundamentais para ele, estão no centro das minhas preocupações actuais; muito mais do que a adesão mais ou menos panfletária a esta ou aquela estética. De facto, penso que o problema não é esse. Apesar disso, uma das dimensões que julgo ter assimilado prende-se com a harmonia das últimas obras de Reich.

– *As músicas de massas* (rock, *populares*, pop, *ligeira, as quais tu eventualmente protagonizaste) têm alguma influência no teu tipo de* jazz?

– Sim. As músicas mantêm entre si relações de capilaridade muito mais profundas do que aquilo que pode parecer à primeira vista. Especialmente quando se toca, mais do que quando se ouve.

– *Durante a tua vida tiveste inúmeros músicos interlocutores* (Fresu, Arild, Adam Rudolph, Potts, Christensen...), *mas, num outro comentário sintético, podes referir o que trouxeram, para ti, como músico de* jazz, *estes contactos, especialmente os portugueses?*

– Primeiro o Rão Kyao. Aí por 1977 ou 1978, ele começou por tocar alguns temas meus nos concertos. Posso dizer que me ensinou a "cantá-los". Para mim, o Rão foi extremamente importante nessa

fase. É óbvio que o meu parceiro privilegiado tem sido o Zé Nogueira. Tenho dificuldade em imaginar-me a tocar sem ele ao lado. O contexto natural no músico de *jazz* é o grupo. Da interacção dos músicos, do choque das suas ideias, das suas maneiras de sentir a pulsação, o tempo, da maneira que se colocam em relação ao tempo, disto tudo nasce a individualidade, ou a perda da individualidade. Entre mim e o Zé Nogueira nasceu uma frutuosa relação musical. Há também um momento no ensaio com Kenny Wheeler, em Vigo, em 1979, quando eu estava a tocar um fragmento da peça que estava a escrever na altura, resultado da tal audição de autor; ele parou o que estava a fazer e disse-me "Toca isso outra vez!". E improvisou como sempre fez por cima dos meus acordes. No fim, disse-me: "Vamos tocar isto à noite". Ou seja, quando um músico tem uma individualidade tão forte como ele, qualquer contexto serve, por assim dizer... Resta apenas escolher os mais adequados para realizar. Dizem muitos músicos americanos *find your own voice*. Foi uma lição fantástica. Julgo que alguma coisa mudou para mim nesse dia.

– *A tua discografia, de conspícuo formalismo, faz justiça muito parcial à extravagante emocionalidade dos teus concertos. A tua discografia é resultado de uma estratégia editorial ou de uma maneira deliberada de definires, em disco, um estilo de autor?*

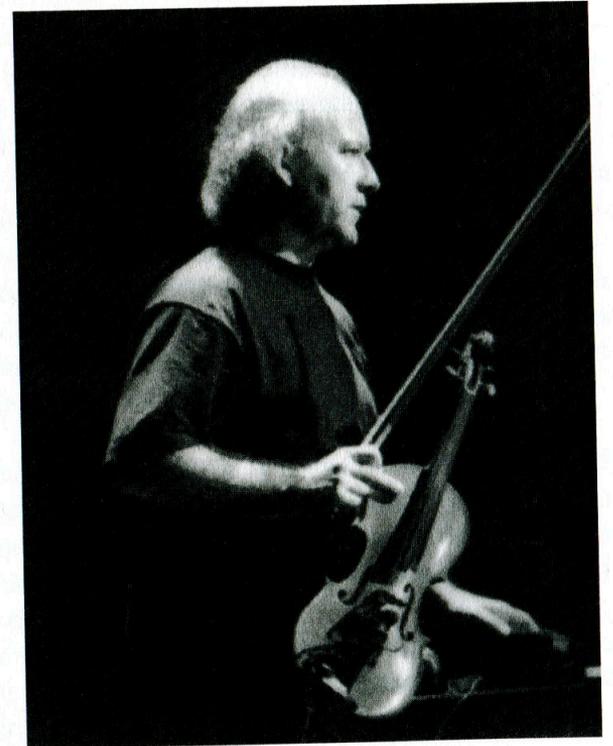
– Não se trata propriamente de uma estratégia editorial, mas penso que a questão é pertinente. Quando gravei o primeiro disco, em 1983, o contexto era muito difícil para nós. Hoje é fácil de dizer que eu vendo um número razoável de discos. Mas, na altura, ninguém previa isso. O risco não era, para mim, económico, porque não vivo propriamente dos discos que vendo, mas estava em causa a própria possibilidade de levar a cabo um projecto. Outra questão liga-se a um certo esforço para afirmar uma linha de trabalho, de que falei mais acima, num contexto em que se discutia muito aquilo que era *jazz* ou não. Ouve uma certa teimosia da minha parte. Hoje, a questão coloca-se em termos completamente diferentes, muitos projectos minoritários têm sido gravados. Há um problema de distribuição, mas aí não faço ideia da solução.

– *O* jazz *passa por uma fase de involução, de tal forma que os seus criadores mais originais, a sua vanguarda, não encontram condições necessárias à sua realização. Uma diáspora estética domina visivelmente a cena do* jazz *numa fusão intertipológica (etno, electroacústica, rock, classicismos...). Podes comentar esta situação?*

– O *jazz* vive um momento problemático. Há muitos bons músicos, mas também outras coisas menos boas. A programação que pude ver em Sevilha, quando fomos tocar à Expo 92, é claríssima a este respeito. Os concertos com músicos americanos dividiam-se em quatro grupos, todos com o carácter *celebrating*... Miles, Coltrane, Parker e Duke Ellington/ Count Basie. Um dos concertos dedicados ao Miles tinha um título particularmente chocante: *The Last Years*. O homem tinha morrido há pouquíssimo tempo!

Esta febre comemorativa, para além da extrema qualidade dos homenageados, revela, sem dúvida, aquilo que Nietzsche qualificou num texto luminoso de inconvenientes da história para a vida. Este excesso de história tem como contrapartida a ausência de criação contemporânea, de forças viradas para o futuro. Dizia também o Nietzsche que, quando uma civilização se preocupa demais com o seu passado, é porque está a morrer. No caso do *jazz*, eu não iria tão longe, mas nesta área o que mais me interessou nos anos 70 foram as importantes transformações que ocorreram. Por exemplo, Jarrett há dez anos que grava *'standards'* e música clássica. Claro que são discos muito bons, às vezes mesmo geniais mas, nesta linha de análise, isso interessa pouco. Corea e Hancock vão saltando de grupos acústicos para os grupos eléctricos, fazendo regressos cíclicos ao seu próprio passado. Os Marsalis, músicos fantásticos, assumem deliberadamente uma atitude restauracionista visível em todos os aspectos: nas músicas, nos fatos, até no som, como se viu no Coliseu, quase sem amplificação. Os músicos europeus, como Garbarek, um dos maiores saxofonistas do mundo, tentam ligações musicais extra-europeias face ao problema de não terem passado para comemorar! Eu gosto de tocar *standards*, e até o tenho feito ultimamente, mas a minha área de trabalho principal relativa ao *jazz* é a de compositor/intérprete.

(*Entrevista publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1993)

Carlos Zíngaro

Apresentação de Zíngaro

Carlos Zíngaro, num contexto de profundo individualismo e independência, mostrou-se precocemente como o maior improvisador português da música contemporânea e meteoricamente impôs-se nos palcos internacionais.

A criação súbita, que é a matéria improvisada, aproxima a música do temperamento do violinista – uma inventiva notavelmente disciplinada por valiosos e inéditos comportamentos estéticos.

Dota com a introspecção os estilos mais ousados da música de vanguarda, não servindo estes como padrões imitativos, antes como o desencadear de discursos inauditos, numa oscilação de nostalgias vagamente melódicas.

Em 1968, fundámos a Associação da Música Conceptual, com sede no Porto, integrando o seu próprio grupo *Plexus*, mais votado para o psicodrama instrumental – tratava-se do primeiro acto de autonomia da música improvisada ou experimental face ao *jazz* que na época inflectia o discurso da fusão.

Iniciámos uma amizade que perdura numa sintonia dialéctica de valores afectivos, estéticos e políticos – passa para mim pela mais honrosa edição dum CD em duo, *kits*.

O *Plexus* atravessou uma gloriosa aventura da nova improvisação, obnubilado pela magistral actividade solística do violinista, pelo experimentalismo electroacústico e pela postura do compositor pós--modernista.

Após um período nos anos 1980 de actividade paralela com alguns dos maiores nomes da música popular portuguesa, donde destacamos

o Zeca Afonso, a vida do Zíngaro rumou para o ubíquo e o vanguardista – Europa, Américas, Ásia –, fazendo parte do elenco dos maiores festivais e eventos do mundo da *electronic live*, da experimental ou da edição multimédia...

Subscreveu o manifesto da pós-modernidade, arauto numa ligação portentosa com nomes bem sonantes do teatro, do cinema, da dança e da performarte – como C. Capdeville, R. Pais, O. Roriz, G. B. Corsetti...

Carlos Zíngaro é, em Portugal, um dos mais importantes criadores de música interartística e multimédia, proclamando a independência qualitativa face à funcionalização proliferante que submete a música a outras artes.

Se no violino acústico a sua arte se excede para horizontes imaginários do virtuosismo, Zíngaro acompanhou e actualizou permanentemente a panóplia electroacústica, num trabalho consciencioso com novas tecnologias da música, instrumentais e parafernais, como na sua *ópera interactiva multimédia*. Actuou e gravou, numa copiosa e inestimável produção, com alguns dos expoentes da nova música – Richard Teitelbaum (*the sea between*, *Cyberpunk* ou *Golem*), Joelle Lèandre (*écritures*), Derek Bailey (acções com a Company), diálogos poéticos com Daunik Lazro, Dominique Pifarelli, Annette Peacock –, integrando agrupamentos de Anthony Braxton, Leo Smith, George Lewis, Andrea Centazzo, Enrico Rava, que servem de exemplo do reconhecimento do seu talento.

O seu trabalho a solo "*Jerónimos*" é o mais notável documento da nova música portuguesa improvisada e um epítome da edição violinística mundial.

Carlos Zíngaro, nesta maneira de estar no mundo da Arte, pertinaz conhecedor da sua História, é o verdadeiro exemplo do poliartista.

Uma hipersensibilidade leva-o ao desenho, rasgo satírico no *cartoon*, à caligrafia, à pintura; figuralismo futurista, de raro gesto e recorte; um imenso talento gráfico que se projecta na sua singular notação multi-semiótica.

Como *designer*, congeminou cenários, coreografou danças heterodoxas, aventou um teatro musical, tecnoprojectou instalações multimédia, imaginou ciberespaços musicais.

Com uma actividade internacional sem par no nosso meio, ele é sem dúvida o nosso grande nome do experimentalismo.

Tem um poder de elegância agressiva que distorce simetrias habituais, variedade de perversidades e labirintos, elementaridades concretistas, refinamento maneirista, euforia tenaz até uma misteriosa congruência.

Esta entrevista é formalmente pouco comum, dado o seu carácter multimediático: epístola, telefonema, fax, diálogo *in presentia* – apresenta-se como uma interacção; o Zíngaro respondeu magistralmente a enunciados e breves tópicos,

Entrevista

1992

– *Diz-se que a música é qualquer coisa de inato. Todavia, o ser músico implica a perseverança e a conquista de um estatuto estético e social... como começou esta tua maravilhosa saga?*

– Mais do que uma evolução, eu penso o meu trajecto musical como um desenvolvimento estético com diferentes períodos, abordagens dissemelhantes. Iniciei-me na infância com uma rigorosa aprendizagem de leitura, de escrita e de interpretação convencionais, dentro do mais restrito academismo. Isso deu-me a disciplina e o conhecimento, mas cedo surgiu em mim o interesse por outras formas, uma espécie de exaustão com essa arregimentação classicista, pela maneira como a música era, e ainda o é, de tal maneira compulsiva. Na minha adolescência, seduziu-me a descoberta do *jazz* e do *rock*, bem como uma forte apetência pela invenção. O *jazz* pelo aspecto da improvisação, o *rock* pela pulsação e exuberância.

– *No teu caminho contactaste com inúmeras figuras e variados discursos musicais e não só... quais foram os teus "encontros imediatos"?*

– Mas a audição do piano preparado de John Cage mudou radicalmente a minha personalidade; foi chocante, tive uma relação paradoxal, foi como um escândalo, uma constatação de "isto não é música", devido, especialmente, ao formalismo académico a que estive submetido até então, e desencadeou em mim uma curiosidade entusiástica pelo experimentalismo. Abandonei, pela única e provisória vez, o violino e dediquei-me aos teclados, à guitarra e ao baixo.

– Apesar da tua tão forte idiossincrasia musical, por certo que recebeste ensinamentos durante a tua vida – aprende-se sempre com alguém – tiveste mestres? Quais foram as tuas aprendizagens?

– Muito especiais para mim foram os dois anos de ensinamento que recebi do organista Antoine Sibertan-Blanc. O fascínio do órgão, os seus timbres, o controlo dos seus dois teclados e pedaleira, a referência aos automatismos, que viria a projectar-se na minha futura abordagem da música electrónica, a dimensão sonora, o encantamento com o poder daquele instrumento... o órgão de igreja...

– Como construíste um mundo tão autónomo, tão próprio, tendo em conta que um músico da tua qualidade se realiza contra as forças e os obstáculos da ideologia dominante?

– Opostamente, senti uma procura desesperante de independência em relação à escrita convencional no pentagrama. Curioso é que toquei *rock* e *jazz* separadamente, em contextos isolados; jamais me seduziu o *jazz rock*.

– Interessam-te as músicas do mundo? Há algum reflexo de discursos etnomusicais na tua obra múltipla?

– Durante a guerra colonial, em Angola, tive contacto e relações com a música indígena africana e, depois, aqui em Portugal, tive fortes aproximações com a música popular, o folclore e a tradição da música portuguesa, nas minhas ligações práticas com alguns dos músicos portugueses destas áreas.

– Da tua postura de improvisador de certa forma aderente ao jazz*, embora desde início ao* jazz *de vanguarda, passaste para um abstracção polimórfica, significativa dum imparável progresso...*

– Contactei várias influências que fui progressivamente assumindo na minha linguagem pessoal, mas adequadas ao meu próprio gosto e

à definição de percurso que queria seguir, num inédito paralelismo com certas atitudes que muitos músicos tomavam lá fora. Eu mandava vir livros e discos praticamente inexistentes no mercado nacional. Foi um trabalho particular e de sapa.

– Foi um trajecto meteórico que te levou de Portugal para todo o mundo; como se processou a diáspora, a internacionalização da tua música e da tua performance?

– Iniciei, então, os meus contactos no estrangeiro. A minha concepção estava correcta e adequada a este relacionamento, que passa por músicos e praticantes, num universo estético de uma enorme abertura. Cada um deles tinha trajectos musicais específicos (vindos do *jazz*, da música clássica, da música experimental, fundamentalmente adeptos da improvisação). Esses músicos teriam estado em situações semelhantes à minha aqui em Portugal, mas nunca se poderá comparar a situação musical/cultural de Lisboa (anos 1960 e 1970) com as de Berlim, Nova Iorque ou Paris. Nos anos 1980 e 1990, solidifiquei e depurei a minha posição quanto a esses músicos. A plenitude é uma coisa tão relativa que eu posso enunciar que há "o que fazer", "o que não poderei fazer", "o tempo perdido em fazer certas actividades", mas, fundamentalmente, o inesperado – é no risco que eu jogo; nunca fui uma pessoa para estabelecer um percurso tecnológico definido. A minha música passa sempre por roturas e desvios.

– A relação do músico com a tecnologia eléctrica, o microfone ou a amplificação, e a electrónica, o sintetizador e o computador provocou verdadeiras mutações nesta arte; aparentemente, o músico encontra-se subjugado pela tecnocracia. Que formas existem para a emancipação da arte musical?

– As mudanças e evoluções tecnológicas, que aparecem todos os dias, criam situações complicadas e perversas (fenómenos da aprendizagem, da organização, da programação), mas nunca fomentaram a alteração do meu posicionamento estético; haverá alterações ao nível do timbre ou da automatização das estruturas, mas eu considero

a tecnologia como uma função do aperfeiçoamento. Como na diferença entre fazermos um buraco com uma broca mecânica ou com uma broca electrónica, o desta sai mais perfeito, mais regular.

– No teu trabalho lidas com tecnologias de ponta – sempre estiveste na vanguarda pela escolha da tua parafernália electroacústica e agora mostras um vivo interesse pela cibertecnologia... podes referir algumas das tuas preferidas extensões electroacústicas?

– Por exemplo, uso extensões electroacústicas no violino, num sentido de criar um som radicalmente diferente do próprio som acústico deste. Mas não significa que essas ferramentas – gosto de chamar "ferramentas" aos dispositivos tecnológicos, que têm o seu próprio "fascínio" da sofisticação – me dominem ou alienem na minha acção como violinista.

– És fundamentalmente admirado como violinista; és um renomado virtuoso deste instrumento acústico... A música acústica continua a interessar-te, pensas que ela se mantém como primordial?

– Agora cada vez mais me volto para o som do violino na sua realidade acústica, sem efeitos, sem alterações. Assim, o meu disco *Jerónimos* foi totalmente gravado sem qualquer intervenção electrónica, recorri apenas ao som natural da reverberação do espaço acústico do Mosteiro dos Jerónimos. Por sinal, toco sempre violino acústico quando numa relação com a contrabaixista Joelle Lèandre; o meu último disco em duo com ela, *Écritures*, é música de câmara acústica.

– Muitas vezes actuas nos meandros da informática, da música cyberpunk, *do processamento do som em tempo real, da criação virtual. Podes falar-nos da tua música interactiva?*

– Da metodologia a que te referes, uso o violino (na sua sonoridade natural), em confronto com tecnologias electrónicas, caso da música interactiva. Richard Teitelbaum, reconhecido como pioneiro nesta

tipologia musical, despertou em mim o interesse pela investigação no domínio da música electronicamente processada. Aceitei o facto de que não tenho disponibilidade para me dedicar ao estudo intensivo da programação computacional, pois isso iria colidir com a minha ocupação a todo o tempo como músico.

O próprio Teitelbaum recorre a *designers* dos seus programas. O que eu faço é adquirir programas desenhados e pensados para uma função musical e altero, de acordo com os meus interesses, esses programas e desvio-os das intenções musicais a que, inicialmente, estavam votados, tal como faço com os regimes de composição convencionais.

– És fundamentalmente um compositor-intérprete, mas desenvolveste uma maneira sui generis *de compor, inventaste um* denotatum *dirigido a outros executantes. Como caracterizarias a tua composição?*

– Quando componho para outros intérpretes, uso a partitura clássica, a sua notação comum, como língua franca. Quando esses músicos são também compositores-intérpretes como eu, deixo-lhes grande abertura, e a simbologia é relativa ao que conheço da liberdade individual de cada um deles. Como disse, trabalho normalmente com músicos de personalidade muito radical. Desenvolvi, em parte, uma simbologia própria para a minha notação, mas a relação entre estes elementos – a saber: notação clássica, gráfica, simbólica, computacional, que não é propriamente uma colagem – é o que dá este carácter único à minha escrita musical.

– A tua música está marcada por um princípio radical de identidade; quais os prolegómenos do teu estilo?

– Na área onde trabalho, a singularidade musical é muito diferenciada de músico para músico. Eu serei porventura o meu pior e o meu melhor crítico. Mas regulo-me também por comentários de outrem... Considero que tenho um estilo próprio, original (embora este termo seja controverso, não há atitudes musicais sem antecedentes...); as minhas preocupações estéticas não procuram uma

morfologia definida e rígida: procuro assimilar as referências do que oiço, assisto ou leio.

– Sendo tu um inovador, por certo a tua notação implica e propõe outros valores gráficos... Como é, genericamente, a tua escrita musical?

– Para mim é muito importante o grafismo, sempre me fascinou plasticamente o manuscrito de todas as épocas. Quando escrevo música, tenho sempre uma perspectiva plástica em relação à folha; procuro um equilíbrio, mas não a considero totalmente plástica, já que essa escrita tem de usar símbolos já definidos e directamente relacionados com o que será a sua execução musical. Já fiz partituras puramente plásticas, que posteriormente coordenei como relativas à notação musical. Mas a notação, quer para música acústica quer para electrónica, tem de observar os seus específicos usos. Penso que estão a formar-se uma ou várias gramáticas de escrita musical comuns às diversas linguagens musicais individuais ou grupais dentro da área da nova música.

– A tua grande arte, o teu virtuosismo manifesta-se no mundo da tua concepção improvisatória...

– Considero que há músicos que recusam qualquer espécie de estruturação prévia da sua música; que concebem a música como uma acção em tempo real, absoluta improvisação. Pratiquei concerto aberto, sem estipulação, com grandes nomes da nova música.

Mas há cada vez mais, na minha acção musical, espaço para uma estruturação prévia do que faço.

Hoje, tornei-me crítico, senão renitente, em relação a esse radicalismo porque, quando tocava improvisação total, sentia que se andava aos círculos, se voltava ao mesmo.

Na improvisação estruturada há uma respiração entre as peças, repensa-se entre cada uma das novas figuras, e há uma empatia para criar texturas definidas entre os improvisadores – estruturas obviamente abertas, nunca rígidas –, o que estimula muito mais a criatividade

e os pontos de referência mútuos. Tenho, no entanto, de reflectir sempre sobre a palavra *improvisação*.

Como tu sabes muito bem, sendo um músico improvisador e um teórico da improvisação, há a linguagem própria de cada instrumento, que funciona por si própria, como uma regra prévia ao seu uso.

– Ninguém inventou, em absoluto, uma linguagem artística ou se pôde eximir da observação da criação dos outros... Quais são as principais influências no teu discurso musical?

– Ler as reflexões sobre música feitas, quer por músicos, quer por musicólogos, é para mim de importância primordial. Nas suas diversas vertentes – crítica, análise e teoria – a literatura sobre música oferece-me uma aprendizagem riquíssima. Interessam-me os processos de fabricação de música, o conceptualismo musical. Há situações, como a divulgação televisiva da música – e mesmo que o resultado final seja de todo desinteressante –, que observo atentamente; é o caso dos processos de fabrico, o espaço da experiência, da dúvida, das minúcias técnicas. Encantam-me as reflexões subjectivas dos músicos sobre a sua experiência pessoal, e, à parte o jornalismo musical, normalmente exterior ao processo da criação musical, o pensamento teórico, os aspectos pragmáticos da análise e as leituras tecnomusicais objectivas. Não concebo a minha *praxis* musical sem estes suportes teóricos e conceptuais.

– Na situação pós-moderna, a música só existe no plural – tipologias, escolas, estilos, idiomas, idiolectos...

– Eu sempre fui muito claro, ou tentei ser, e fui crítico em relação a uma situação pós-modernista em que a música surge como um suplemento, um apêndice, uma decoração de outras atitudes estéticas. Mas todas as tipologias que pratiquei, como atitude característica do pós-modernismo, foram profundamente assumidas por mim. Na verdade, sempre estive mais próximo das tendências da nova música americana: *chance music*, *minimal* e *electronic live*. Também

construtores de instrumentos, como Harry Partch ou Henry Cowell, me motivam. O teatro musical, não sendo incidentemente norte-americano (Kagel ou Bussotti), estimulou a minha atitude como músico. São experiências de rotura (composição, ritmo, estrutura, textura). Mas a *chance music* e a minimal são a charneira.

A nova música improvisada tem para mim um valor enorme, mas é ao nível individual, não da escola, já que cada improvisador é um mundo singular.

Abordei o dodecafonismo nos meus trabalhos (Webern ou Berg) e integrei-o (consciente ou inconscientemente), embora não o possa considerar fulcral. Isto referindo apenas influências estritamente musicais. Fui influenciado por outras artes, não apenas pós-modernas, como o cinema, o vídeo, o teatro, a dança, a pintura.

– A *música é uma prática artística; o valor cultural daquilo que o músico compõe ou executa é caucionado por um público, no teu caso muito específico e minoritário; a tua música tem, pois, uma determinada função social...*

– Até aqui falei da psicologia da minha música. Como músico residente em Portugal mas como executante, a maior parte das vezes, no estrangeiro. Enquanto compositor-intérprete tenho por cá muito poucas relações. A minha existência musical aqui depende das encomendas, em que a minha música é funcionalizada e serve determinados propósitos estéticos que são da intenção de quem me faz a encomenda (dança, teatro, cinema, etc.). Evidentemente que há por cá um público sedento de outras músicas, de outras experiências musicais, diferente daquela atitude parisiense de ir apenas a acontecimentos socialmente prestigiantes.

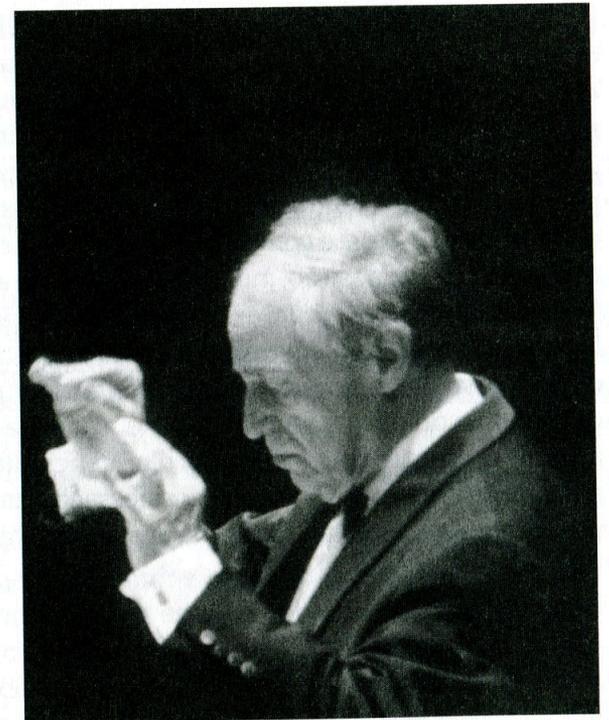
Começando por não haver em Portugal a possibilidade de contacto com um número suficiente de músicos nesta área da nova música para criar um meio musical, resulta daí acentuado isolamento. À partida, há logo a dificuldade de impormos algo de diferente frente ao estabelecido; é preciso ser perseverante, insistente num projecto quando, como é no meu caso, nos sentimos quase completamente desprotegidos. É extremamente difícil e colocam-se-nos barreiras, mas

quando nos podem pôr em duvida, nos levam a perguntar se vale a pena o nosso esforço: o que tive de mais gratificante nesta minha actividade no estrangeiro é a comprovação de que a minha música estava certa, fazia sentido no panorama internacional; mas, ao mesmo tempo, é traumatizante este processo taxativo de censura, de recusa, até de desprezo, de que somos vítimas.

– *Realmente a tua* performance *não é traditivo-dirigida, é a atitude atípica* sans Dieux ni Maître; *qual é o significado que para ti tem o* termo *"liberdade artística"*?

– Não se trata apenas de corrupção nas esferas culturais mas, precisamente, de ignorância. Ignorância mesmo da parte de alguns músicos clássicos contemporâneos que, talvez na sua própria dificuldade em comunicar com o público, se agarram a um conceito de história da música já caduco e se tornam agressivos com outras perspectivas estéticas e musicais.

Penso, em síntese, que o que se nos propõe é uma questão de liberdade (cultural, social, musical), e que a minha música é e será sempre uma luta essencial pela liberdade.

(*Entrevista editada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1992)

Pierre Boulez

Adenda

Quando terminei este livro musonáutico cujo título era, inicialmente, *in ore proprio*, coloquei o problema de incluir ou não o relato do encontro com Pierre Boulez, que apelidara de "entrevista sinóptica", à falta de melhor termo que justificasse o discurso indirecto a que recorri *a posteriori*. Na verdade, Boulez havia declarado que, naquela situação, não dava nenhuma entrevista, fosse a quem fosse.

Com *esprit de finesse* e com a autoridade que lhe era devida, preferiu a reflexão ou re-exposição, muito embora tivesse aceitado o meu mote "música e literatura", o qual evocava *ad arbitrium*. Ponderei o assunto – havia a utilidade insofismável da dissertação bouleziana; acolhi, com o maior respeito, a sugestão do Rui Vieira Nery, que recebera o livro com o título original, e decidi colocar em adenda o capítulo referente a Boulez; procurei reconstituir a eloquência das suas palavras, à maneira de um pequeno ensaio e, confessadamente, revalidei-o como um assunto marginal ao programa das entrevistas *in ore proprio*...

Apresentação de Boulez

Pierre Boulez é, indubitavelmente, uma das maiores figuras da música do século XX.

Neste diálogo-entrevista, formalmente controverso, procurámos aproveitar a oportunidade para o questionar sobre a sua música e a literatura; a apresentação do músico é reduzida a este campo de acção interartística.

Compositor, intérprete, director de orquestra, ensaísta e crítico, mas também um dos autores que soube explicar a sua obra e a de outros autores da forma literária mais requintada e exigente.

Uma obra insaciável em percursos multifacetados que se resume no poema de Mallarmé: *Como viver sem o desconhecido perante si?*

Mas é o encontro da música com a literatura que se torna axial na sua criatividade como compositor e ensaísta: "Sou o primeiro a reconhecer que os melhores textos escritos sobre os poderes musicais são da autoria de poetas", escreve, referindo textos de Baudelaire e Balzac sobre Wagner, a intuição morfológica profunda de Michaux sobre a música contemporânea, a revolução nitzscheana como seminal de um novo pensamento musical. Boulez considera Proust a maior autoridade na análise dos quartetos de Beethoven e chega mesmo a considerar a sua própria escrita musical (a notação) como uma forma ideal de literatura.

Na sua vastíssima rede de pensamentos musicológicos estão presentes centenas de poetas e escritores, salientando-se Baudelaire, Edgar Pöe, Claudel, Cocteau, Joyce, cummings (1970 – *Cummings ist der*

Dichter, para orquestra e voz), Shakespeare, Goethe, Jarry, Hölderlin, Mallarmé (1957 – *I e II Improvisations sur Mallarmé*, para soprano e instrumental), Char, Musil, Proust, Rimbaud, Schiller ou Valéry – não como referenciais de um eruditismo literário estranho à criação musical, antes como "uma tumultuosa unidade (...) que fará levantar uma nova aventura terrestre" (Char); a música de Boulez será um tecido de conjunções que engloba todos os mecanismos de um poema, desde a sua sonoridade pura à ordenação inteligente, em suma, uma operatividade intersemiótica.

A sua projecção na vida musical de hoje foi determinante – como compositor (obras de carácter acústico e solístico, experimental, electroacústico e cibernético), condutor (regeu algumas das mais significativas orquestras mundiais em criações que vão do romantismo à vanguarda), director artístico (estabeleceu e fundou o *Ensemble InterContemporain*), musicólogo (uma escrita clara, inefável, com ensaios prodigiosos e lançando controvérsias radicais), administrador (orientou o espaço artístico do Domaine Musical, fundou e dirigiu o IRCAM, um dos centros de investigação e fórum de criação de obras as mais notórias da contemporaneidade). Foi o mais prosélito divulgador do serialismo integral; mesmo entre as suas obras eivadas do mais puro racionalismo e postura científica, desprende-se sempre o mais livre espírito poético.

A sua bibliografia inclui alguns dos mais decisivos compêndios, reflexões críticas, análises e sinopses teóricas de toda a literatura musicológica. *Penser la musique Aujourd'hui*, 1964; *relevés d'apprenti*, 1967; *La musique en project*, 1975; *par volonté et par hasard*, 1975; *points de repère*, 1981; *jalons*, 1989.

Num certo sentido, Boulez, e como havia avisado, não concedeu propriamente uma entrevista – conversou despreocupadamente e dissertou sobre alguns itens, como se de uma lição se tratasse sobre uma matéria que lhe era tão querida – a música e a literatura.

Encontro

1987

Encontro de manhã – chego ao hotel onde está hospedado Pierre Boulez.

9.40 – Na recepção.

– *Pode, por favor, entregar este livro ao Sr. Pierre Boulez?*

– *Tenho instruções dele para não ser incomodado até às 11.00.*

– *Mas este é um livro sobre música e eu sou o autor.*

– *Muito bem, vou mandar entregar...*

9.48 – Chamam-me da recepção.

– O Sr. *Boulez atende-o dentro de meia hora.*

10.20 – Continuo à espera, absorvido numa leitura, e oiço pronunciar o meu nome em português perfeito por uma voz já conhecida; olho, e tenho à minha frente o compositor. Cumprimenta-me calorosamente. Os seus olhos são simultaneamente brilhantes e profundos, denotando inteligência a mais superior. As mãos, que no dia anterior se expressavam num raro exemplo de semiologia gestual perante a orquestra, exprimem-se tão comunicativamente como as palavras.

A conversa, de início, foi sobre o reconhecimento... até que, por vezes, se tornava discernível um esboço de entrevista. Ele citava páginas precisas de livros que trazia consigo e como que declamava aforismos próprios. Folheou o meu livro *musicónimos*.

– *Peço desculpa por ter ousado oferecer-lhe o meu livro. É uma obra modesta que aborda a música num enredo epistemológico.*

– Não é tão modesta assim. Eu sou citado muitas vezes. Verifiquei o índice (disse, com um sorriso encorajador).

– *O intuito desta entrevista foi o de constatar a importância da poesia na sua obra. Assim escolhemos quatro autores capitais: Char, Mallarmé, Michaux e cummings. Poderá falar-nos destas relações intersemióticas?*

(A resposta não foi directa, Boulez rondou, especulativamente, a pergunta e, de um complexo pensamento, lia pausadamente frases de alguns livros directa ou indirectamente relacionadas com o meu mote; pude, depois, em casa, ouvir a cassete da conversa e reunir os pontos principais explanados pelo compositor.

O seu discurso hiperlógico surgia através de palavras belíssimas, num pensamento lúcido, límpido, tão claro quanto erudito; como quando um intérprete genial executa a sua própria obra, ou quando um verdadeiro Mestre dá uma aula.

Falou ininterruptamente para o gravador e eu ouvia-o maravilhado, escutando com emoção e devoção aquele rio luminoso de palavras...)

– *René Char é a musa inspiradora das suas obras serialistas...*

([...] Tendo descoberto Char em 1945, Boulez considerou a sua obra poética de uma violência condenada e contida numa pedra de sílex e afirma que não foi o amor pela Provença ou pela Natureza que o atraiu no poeta, mas a relação cósmica dessa mesma relação, onde o tempo é extremamente concentrado [...].

Assim, apareceram *Soleil des Eaux* e *Marteau sans Maître*. Nestas obras, o tempo móvel da música derivado do tempo fixo do poeta tornou-se um parâmetro principal da composição. Em *Marteau sans Maître*, por exemplo, há nove peças correlativas a três poemas de Char, formando três ciclos [*L'artisanat furieux*, *Bourreux de Solitude* e *Bel edifice et les pressentiments*] – aqui, o poema é ora decorativo, ora morfologia composicional, ora dimensão rítmica e constitui o núcleo da música num regime operatório da composição serial. Em *Soleil des Eaux* domina o elemento

semântico (compreendemos o sentido das palavras); (...) em *Marteau sans Maître*, os pontos de articulação da linha melódica determinam o que Boulez chamou interjeições de orquestra.)

– *Pode considerar-se Mallarmé como o epítome da poesia experimental...*

([...] Mallarmé é, porventura, a mais forte influência poética em Boulez: inicialmente, refere-se o *Livro* de Mallarmé como estruturante das peças *Segunda Sonata para Piano*, *Livro para Quarteto* e *Livro para Cordas*. Tendo lido em 1949 os poemas *Igitur* e *Le Coup de dés*, Boulez lançou a ideia de improvisação na sua obra; aqui, o músico é um operador de eventualidades. [...] Às diferentes tipologias gráficas e às concepções de espaço ocupado pelo poema na página branca correspondem aspectos móveis da composição musical, mas também a rigidez da forma de soneto se reflecte naturalmente na estrita definição da série [...].

Para Boulez, o *Livro* constitui uma espiral no tempo, um labirinto de possibilidades. Daí resultarem as obras *Terceira Sonata para piano* e *Improvisations I et II sur Mallarmé*. Em 1959, a composição *Pli selon pli* consagrou definitivamente a influência de Mallarmé no músico, através de soluções que vão da inscrição poética à amálgama, numa maravilhosa pureza formal.[...] O rigor do número, que existe na forma do poema (octassílabos, alexandrinos), e o ritmo dos valores sonoros são a acção directa da música que se pauta nas transmutações do texto poético.

Esta composição é como que um retrato musical de Mallarmé.)

– *Henri Michaux está mais relacionado com a sua música electroacústica...*

([...] Michaux existiu no mundo de Boulez precisamente na composição electroacústica [recitativo do poema, banda magnética e orquestra]. Se Mallarmé ou Char influenciaram a sua forma musical, e essa interdisciplinaridade artística se encontra nas obras como *Structures* ou *Eclats*, a poesia de Michaux

é utilizada como um elemento emocional que flutua nas texturas sonoras electrónicas; diríamos que Michaux seria o *côté* irracionalista na poética bouleziana, e marcou uma das suas raras obras electrónicas. [...] *Poésie pour pouvoir* é uma obra sem hierarquias formais, uma total heterogenização de elementos sonoros – *não será o mesmo a poesia de* Michaux?)

– E *sobre e. e. cummings*...

(Foi-nos contada a história do encontro de Boulez com a poesia de e.c. cummings.

[...] Em Nova Iorque, passeando com John Cage, Boulez foi visitar uma livraria; pediu a Cage que lhe indicasse um poeta americano interessante. Cage pôs-lhe nas mãos um livro de cummings. Depois de ter estudado este poeta, enviou para Estugarda uma composição para Orquestra com uma carta onde explicava: "Não tenho ainda título para a obra, mas cummings é o poeta". Da tipografia, responderam-lhe em alemão: "Quanto à sua obra *Cummings ist der Dichter... [é o poeta]*", e Boulez assumiu o título. Uma obra que marca o indeterminismo na medida em que provém de Cage e de cummings. Boulez disse "Se Mallarmé tentou encontrar funções sintácticas diferentes, cummings penetra o vocabulário, há um maravilhoso uso de sentidos, de ambiguidades de palavra a palavra [...]."

O fundamental nesta obra é que Boulez introduziu essa mesma ambiguidade gramatical, sintáctica ou mesmo semântica no seu universo orquestral, a partir de cummings. [...] Para Boulez, opera-se com a música e a poesia uma intertextualidade estética ou gramatical; [...] a voz pode ir do sussurro ao grito, as pausas e os intervalos, a pregnância das palavras, os níveis rítmicos de escrita, o concretismo da poesia são afinal elementos comuns às duas artes.)

– *Dos portugueses... Que pensa da literatura portuguesa?*

– Bem, conheci Pessoa através de um ensaio de Seabra (*referia, evidentemente, o ex-ministro da Educação*).

– *Conhece Eugénio de Andrade?*

– Peço perdão, mas não conheço. Mas o meu conhecimento da literatura em língua portuguesa veio da minha estadia no Brasil, especialmente com Haroldo de Campos. Tenho muito interesse na poesia concretista portuguesa, mas parece-me que só me foram dados a ler poemas de Castro.

– *Melo e Castro?*

– Sim, esse mesmo, de uma antologia que Haroldo de Campos me forneceu.

– *Posso arranjar-lhe mais obras portuguesas.*

– Jorge Peixinho, que admiro, vai brevemente encontrar-se comigo. Poderia ter a gentileza de me enviar por ele esses livros?

– *Terei muito gosto.*

– Você escreve sobre outras matérias musicais?

– Sim, *mas poderão ser irrelevantes para si*: jazz, *nova música improvisada*, rock...

– Mas, pelo contrário. Tudo o que se escreve sobre Música em todos os países me interessa. É uma boa maneira de conhecer um povo.

– *Aliás, o senhor citava um provérbio português logo na entrada da sua obra* Points de Repére: *"Deus escreve direito por linhas tortas". Como lhe foi dado a conhecer esse ditado?*

– Tenho muitos amigos portugueses, Vieira da Silva é uma delas.

11.23 (*tira do bolso do colete um relógio/cronómetro*)

– Bom, são horas de o deixar. Tenho de apanhar o avião. Quando for a Paris, procure-me para falarmos. E espero os seus livros e os livros de poetas portugueses de hoje.

(*Entrevista sinóptica publicada no* Jornal de Letras, *Lisboa*, 1987 *e na revista* Syntaxis, *da Universidade de Tenerife, Ilhas Canárias*, 1988, *coordenação de* A. *Sanchez Robayana, em espanhol, trad. Sérgio Ramos – editada no livro da tese de doutoramento* Música & Mass Media, *Hugin, Lisboa*, 1995).

Títulos publicados na colecção CAMPO DA MÚSICA

1 • Ruben de Carvalho
As Músicas do Fado

2 • Serge Reggiani
Último Correio Antes da Noite

3 • Jorge Lima Barreto
O Siamês Telefax Stradivarius

4 • Miguel Martins
Jazz e Literatura

5 • Manuel Pedro Ferreira
Porto 714: Um manuscrito precioso

6 • Jorge Lima Barreto
Musonautas – Entrevistas

"[Musonautas é] o conjunto das entrevistas com treze criadores de referência, alguns no plano mundial, outros na esfera portuguesa, representativos nesses contextos, ao mais alto nível, de correntes de fundo da criação musical do nosso tempo. As perguntas são sempre, evidentemente, as que correspondem ao universo idiossincrático das preocupações e curiosidades próprias do Jorge Lima Barreto, e, como tal, despertam nos entrevistados, caso a caso, reacções de maior ou menor empatia; mas é precisamente esse reaparecimento cíclico das mesmas questões fundamentais que nos permite posicionar melhor entre si os compositores inquiridos, e ao próprio entrevistador no seio de todos eles. Como não poderia deixar de ser, as entrevistas acabam por nos dizer tanto sobre os autores focados como sobre o Jorge Lima Barreto.
As respostas (...) podem revelar-se bem elucidativas de traços essenciais da personalidade e das opções artísticas dos seus autores, até porque, se a generalização tem, por definição, uma vertente excessivamente simplista, desnuda ao mesmo tempo, na sua forma mais crua, as prioridades de quem a emite, mesmo que o faça mais implícita do que explicitamente. (...)"

(do Prefácio)

ISBN 972-610-459-9